

A blue-tinted, grainy image of a person in a white shirt with their arms raised, set against a dark background. The person appears to be in a state of triumph or celebration.

Bill VIOLA  
LE MAGICIEN DU RÉEL

- NOR : MENE1428102N
- note de service n° 2014-178 du 16-12-2014

*En appui sur des œuvres de Bill Viola, le professeur soutiendra l'investigation de l'entrée de programme portant sur **le statut de l'œuvre et présentation.***

*Mondialement reconnu, Bill Viola est aujourd'hui un des artistes majeurs de l'image électronique. Né en 1951, il a grandi à l'ère des premiers développements de l'art vidéo. Dès ses études et ses premiers travaux d'artiste, il privilégiait ce nouveau médium pour en explorer les multiples possibilités artistiques : captations de performances, mises en espace des images et des moniteurs vidéo, exploitation du potentiel plastique, sémantique, symbolique des projections sur de grandes surfaces, etc.*



*Au moyen d'installations intimistes ou monumentales, ses créations interrogent le rapport au temps de l'œuvre et au réalisme des sensations, des émotions et des expériences.*

*Sculptant le temps, bouleversant les perceptions, immergeant le spectateur, Bill Viola propose une relation différente aux images animées. Il en pousse notamment les conventions narratives pour rejoindre parfois l'idée de « tableaux animés».*

*Il associe le visuel, le sonore et l'espace. Il tire parti des appareils et des technologies (caméras, optiques scientifiques, systèmes numériques, etc.), des formats et des qualités des écrans (miroirs, moniteurs multiples, rétroprojecteurs, etc.).*

*Il joue de divers effets (ralentissements, grossissements, pétrifications, etc.).*

*Nombre de ses créations ouvrent des dialogues entre la modernité du médium digital et un univers d'images s'inscrivant dans l'histoire de l'art.*

- Le professeur pourra sélectionner des œuvres parmi celles indiquées ci-après, à titre de repères, sans pour autant devoir s'y limiter :
- - des bandes vidéo aux écrans plasma : *The Reflecting Pool* , 1977-79 ; *Chott El-Djerid*, 1979 ; *Reverse Television - Portraits of Viewers*, 1983-1984 ; *Deserts*, 1994 ; *Walking on the Edge* et *The Encounter* , 2012 ; *The Dreamers*, 2013 ;
- - sculptures vidéo et installations : *Heaven and Earth* , 1992 ; *The Sleepers*, 1992 ; *The Veiling*, 1995 ; *The Crossing* , 1996 ; *Going Forth By Day*, 2002 ; *The Tristan Project (Fire Woman et Tristan's Ascension)*, 2005 ;
- - références aux grands maîtres : *The Sleep of Reason* , 1988 ; *The Greeting*, 1995 ; *The Quintet of the Astonished* , 2000.



**Bill Viola**  
*Self-portrait, Submerged,*  
2013, vidéo couleur  
haute définition sur  
écran plasma monté  
verticalement sur le mur  
, son stéréo

# BIOGRAPHIE



« Je suis né en même temps que la vidéo »

Bill Viola est né en janvier 1951 à New-York.

A l'âge de six ans, il est tombé d'une barque et a failli se noyer. Pendant sa perte de connaissance, son sentiment de plénitude totale et les images d'une beauté extraordinaire qu'il a vu sous l'eau n'ont cessées d'être déclinées dans son œuvre. Pour lui, l'eau est le lieu du commencement et de la fin.

Il veut traduire des réalités universelles, une vision du monde.

Il termine en 1973 ses études à la Syracuse Université de New York et sort de l'Experimental Studios, atelier mené par Jack Nelson.

L'un de ses professeurs va lui permettre de se saisir de la vidéo, qui ouvre une période de travail spécifique jusqu'en 1979, période définie sous le signe de la vidéo *structurale*. Son mentor n'est autre que Nam June Paik, qui lui apprend notamment à « attaquer la télévision » pour mieux changer la vie.

Il est l'un des rares artistes contemporains à être entrés au Musée des Offices de Florence.

Il passe ses journées à noircir ses cahiers à dessin comme un peintre ou un sculpteur. Son journal est composé de 40 tomes. Ses pièces sont des images mentales avant d'être réalisées.

Les personnages sont des performers et non des acteurs.

Il utilise principalement la vidéo Super 8 ou les bandes magnétiques, ses vidéos dites *structurales* n'avaient pas de sujet précis, la vidéo étant prise comme un moyen de communication, un objet de production esthétique.

Son intérêt pour la musique le conduit à expérimenter et à associer de la vidéo au son, en se servant de synthétiseurs.

Les instruments de musiques introduisent la possibilité de moduler et de produire un signal sonore piloté uniquement par des circuits électroniques.

Le synthétiseur donne la capacité de moduler, varier et produire un son seulement à partir d'un matériau : l'électricité.

Marshall McLuhan (« The medium is the message »)

Pour l'artiste, les signaux électriques constituent une matière à part entière. Le parasite, la saturation, les jeux de couleurs dégagés par les impulsions électriques sur les bandes analogiques constituaient le vocabulaire graphique de ses premières œuvres.

*« Nous atteignons la fin de l'ère de la vision optique. Aujourd'hui, ce que l'œil voit ne doit pas nécessairement être pris pour une chose réelle. La réalité est submergée par des informations incorporées en nous. C'est pourquoi ce qui est subjectif est en train de devenir la nouvelle objectivité ».*



# Kira Perov

Son épouse et collaboratrice depuis 1978. Elle est le directeur exécutif de Bill Viola Studio. Elle a travaillé en étroite collaboration avec Bill Viola, son mari et partenaire depuis 1979, et s'occupe de la gestion, d'aider à la production de l'ensemble de ses vidéos et installations, et de photographier le processus. Elle édite toutes les publications Bill Viola, le choix des matériaux de son vaste archive et la collaboration avec les professionnels des musées et des designers. Elle organise et coordonne des expositions de l'œuvre dans le monde entier.

Ensemble, ils quittent rapidement New York, pour s'installer dans le désert californien, car Bill Viola croit définitivement aux mirages.



# LES ŒUVRES



A group of five people are shown in a dark, intimate setting. In the center, a woman with short, light-colored hair is being embraced from both sides by two men. To her left, another man is looking towards her with a concerned expression. To her right, a man with long hair is looking down with a somber expression. On the far right, a bald man is looking towards the center. The overall mood is one of emotional support and connection.

*« Mon travail analyse les sentiments »*

*« Le paysage est le lien entre notre moi extérieur et notre moi intérieur »*

*« Je suis né en même temps que la vidéo »*

- des bandes vidéo aux  
écrans plasma :

# *Sweet Light (1977),*





La boule de papier blanc chiffonné et jetée par terre d'où surgit une phalène et sur laquelle la caméra fait un zoom rappelle les roches peintes par Giotto

Bill Viola, *Sweet Light*, 1977 – photogramme



Giotto, *La Stigmatisation de Saint François*, 1297-1300.

Fresque, Assise, basilique supérieure de Saint François

*The Reflecting Pool* (1977)  
79) Color, mono sound; 7  
minutes



- Apparition-disparition du reflet d'un corps sur l'eau.

*Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979) Color, mono sound; 28 minutes



Les silhouettes sont flageolantes, tel un mirage dans le désert. Les mouvements sont lents mais traduisent le temps réel.

Penseur soufi Ibn Arabi: « Si tu t'engages dans le voyage, tu y arriveras. »

En partant d'un phénomène physique naturel: le mirage comme effet d'optique particulier aux pays chauds, renversant les objets éloignés comme s'ils se reflétaient dans une nappe d'eau, Bill Viola travaille dans la matière même de chaque image, de chaque instant de vision, cette hypothèse scientifique, et fait de ce " mensonge objectif ", une vérité subjective.

Il saisit des états intermédiaires, des délimitations fragiles, des définitions incertaines entre abstraction et réalisme.

Le Chott El-Djerid est un vaste lac asséché dans le Sahara, au sud de la Tunisie. Un lieu qui s'étend à l'infini, où se produisent les mirages, le plus souvent au soleil de midi.

La chaleur intense du désert manipule, plie et déploie les rayons du soleil à un point tel que l'on peut voir apparaître des choses et des êtres qui n'existent pas, des images fantômes. Dans ce paysage d'illusions et d'éblouissements, l'énigme surgit dans l'épaisseur, dans l'opacité de la représentation.

**« Ce qui se trouve juste en face de nous maintenant est un monde de pure apparence. C'est seulement une surface- non la vraie réalité. »**

A travers les vibrations de l'air chaud on découvre des camions ondulants, des silhouettes comme des spectres frémissants, une ville, un monde en fuite. Des arbres, des dunes de sable surgissent du sol, des crêtes de montagne, des maisons isolées s'esquissent et s'évanouissent dans cette atmosphère liquide. Parfois les images du désert sont opposées à celles plus froides des prairies en hiver. Cet autre climat, autre paysage, renvoie à la même sensation de désorientation et d'étrangeté. Bill Viola nous invite à un exercice de transcription, de redéfinition incessante de l'image qui elle-même se renouvelle à chaque instant.

Il nous propose d'aller au delà du visible, de l'intelligible, de briser cette membrane de chaleur, de puiser en nous-mêmes pour mieux saisir de telles apparitions comme surgies d'antiques légendes. Traverser, parcourir l'image, la scène, le drame.

# *Reverse Television – Portraits of Viewers, 1983-1984*



# *Walking on the Edge (2012)*



Les deux hommes dont les chemins se séparent pourraient bien être un père et son fils.

# *The Encounter* (2012)



• Une femme transmet un secret à une plus jeune. •

# *The Dreamers* (2013)





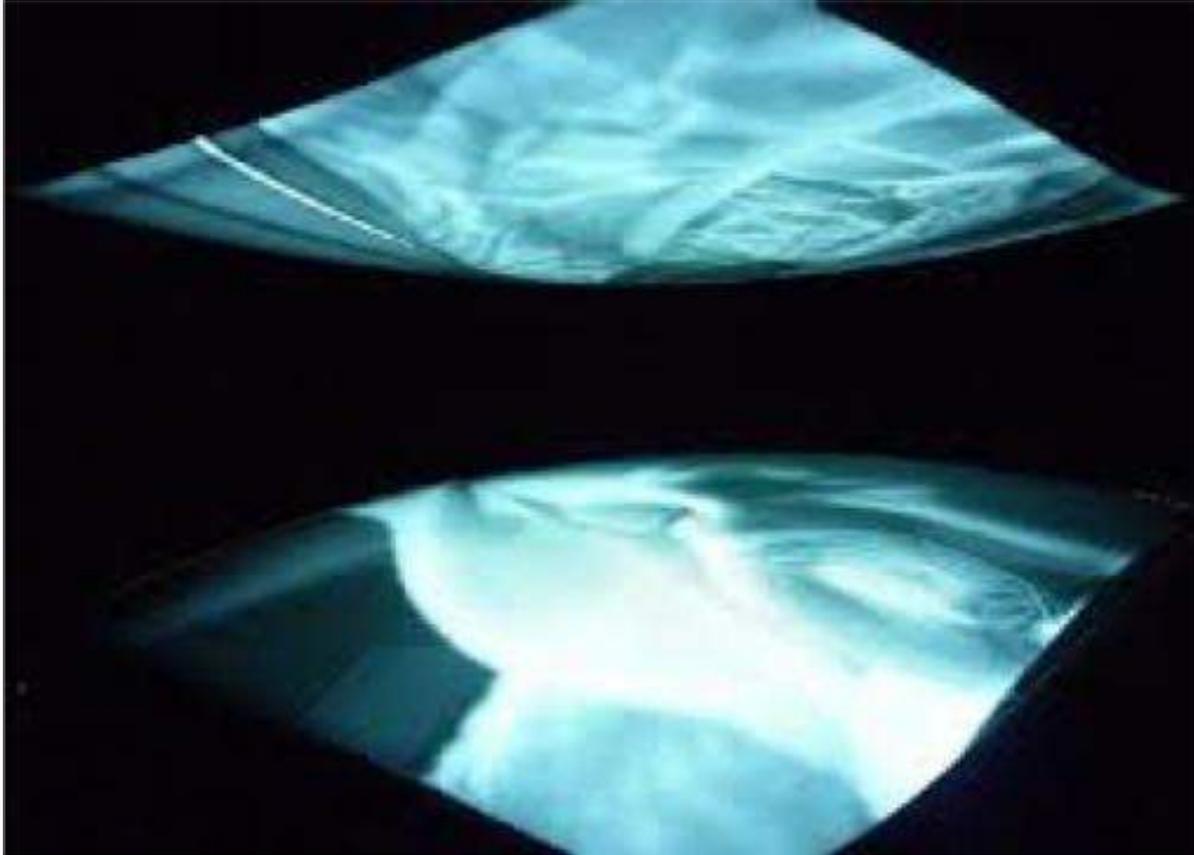


- sculptures vidéo et  
installations :

# *Heaven and Earth (1992)*



Les reflets de la mère de l'artiste mourante et de la naissance de son second fils se mêlent indissociablement.



De ses nombreuses lectures, il tire le nom des titres de ses œuvres. Celui-ci est né d'une phrase d'un chef amérindien: « La naissance n'est pas un commencement, la mort n'est pas une fin .»

# *The Sleepers* (1992)

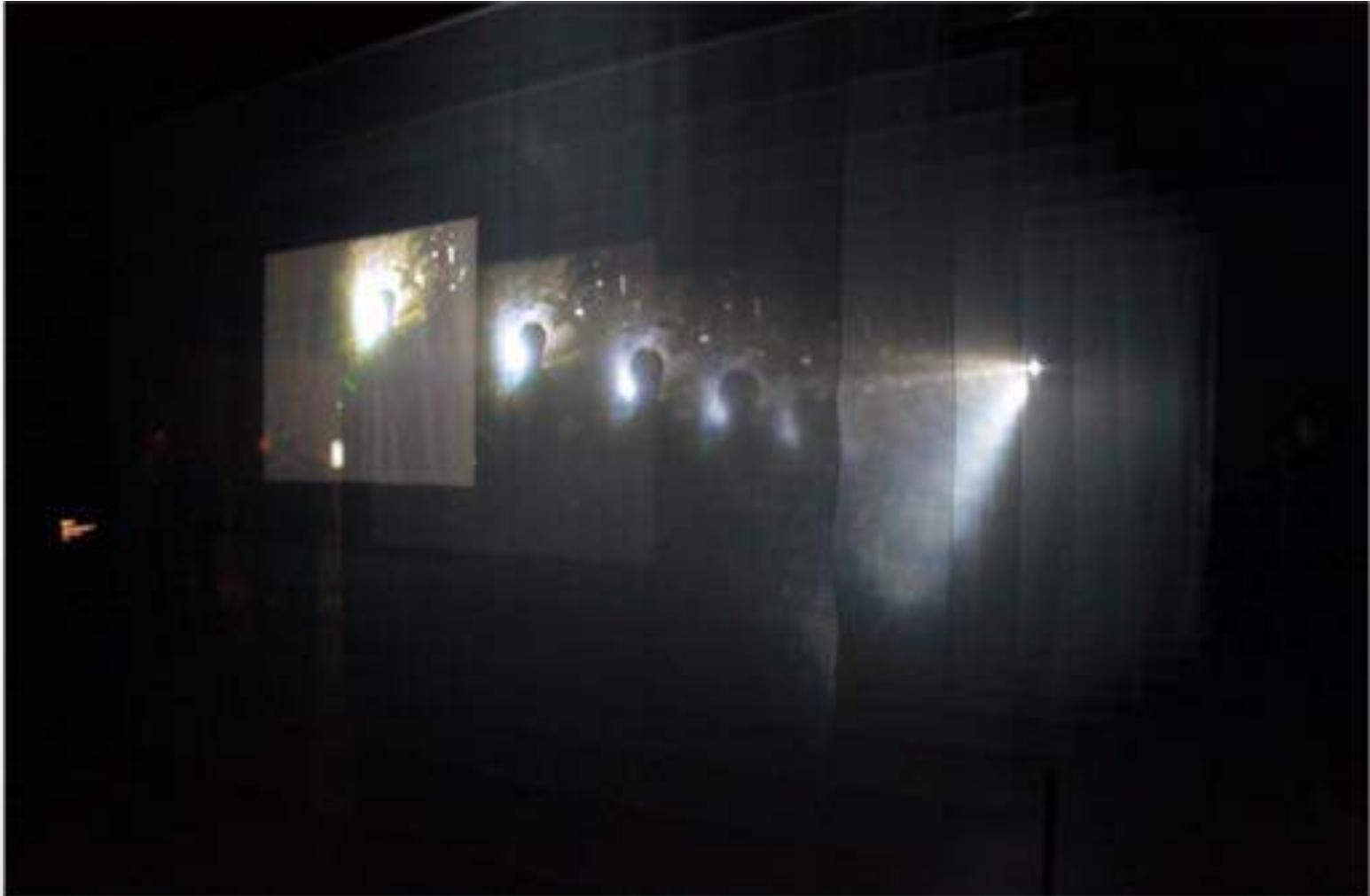


L'eau, le sommeil et la solitude, sont les thèmes chers à Bill Viola. Au fond de sept barils, sont immergés dans de l'eau, sept moniteurs qui diffusent en boucle le visage d'une personne endormie en gros plan.

La pièce est plongée dans l'obscurité, la seule lumière est celle qui provient des barils et qui se diffuse dans la pièce.

Ici, l'effet recherché n'est nullement dans l'image on ne peut plus banale, mais c'est le dispositif qui donne sa force à l'installation.

# *The Veiling* ( 1995)



# *The Crossing (1996)*





VIOLA Bill (né en 1951),  
*Still from The Crossing (Le passage)* 1996, installation  
video et son, durée : 16  
minutes. Cette installation  
sur deux écrans mis dos à  
dos présente un personnage  
(Phil Esposito) venant à la  
rencontre du spectateur en  
marchant sur une vingtaine  
de mètres, s'arrêtant au  
premier plan, avant que de  
recevoir sur un écran des  
gouttes puis des cataractes  
d'eau (extrait de 6mn sur  
[youtube.com](https://www.youtube.com)) et sur l'autre  
s'embraser progressivement,  
avant disparition totale.

# *Going Forth By Day (2002)*



*Going Forth By Day*, cycle en cinq parties d'images numériques, explore les thèmes de l'existence humaine : l'individualité, la société, la mort, la renaissance. L'œuvre prend une dimension architecturale, les cinq séquences étant projetées simultanément dans une même grande salle. Pour pénétrer dans l'espace, le visiteur doit entrer au sens propre dans la lumière de la première image. À l'intérieur, il se retrouve au centre d'un univers sonore et visuel avec des projections sur tous les murs. L'histoire que raconte chaque séquence s'inscrit dans le cycle narratif plus large de la salle. Les spectateurs sont libres de s'y déplacer pour regarder chaque projection individuellement ou, au contraire, prendre du recul et vivre l'œuvre dans sa totalité. Les cinq séquences visuelles, qui durent environ trente-cinq minutes chacune, sont projetées en boucle de façon synchronisée. Les sons de chaque séquence se mélangent librement dans l'espace pour créer une ambiance acoustique globale. Les images sont projetées directement sur les murs –sans écran ni support encadré – à la façon des fresques de la Renaissance italienne, peintes directement sur les enduits de chaux. Le titre de l'oeuvre est la traduction littérale du titre original du Livre des Morts des anciens Égyptiens : Livre pour sortir au jour, – guide pour l'âme qui, une fois libérée des ténèbres du corps, pouvait enfin « sortir à la lumière du jour ».



*Une forme humaine émerge d'un monde inondé, faiblement éclairé. Le corps nage dans le fluide d'un état inconscient entre la mort et la renaissance. Des rayons de lumière orange pénètrent à travers la surface de l'eau ; ils viennent d'un monde précédent, qui s'est terminé dans un incendie. Éclairée par la lumière de cette destruction antérieure, l'essence humaine se met désormais en quête d'une voie dans ce nouveau royaume sous-marin. Elle recherche la forme matérielle et la substance nécessaires à sa renaissance.*



*C'est le moment du solstice d'été, haut dans la montagne. La lumière du petit matin laisse voir un flux constant de personnes qui se déplacent sur un chemin dans la forêt. Elles viennent de tous les horizons de la vie, chacune avançant à son rythme, à sa manière unique. Il n'y a ni début ni fin à ce défilé d'individus : ils marchaient longtemps avant qu'on ne les voie, et ils marcheront longtemps après. Cette succession de personnes ne suggère ni ordre ni séquence apparente. Comme des voyageurs sur la route, elles se déplacent dans un espace entre deux mondes. Un petit repère dans la forêt leur permet de traverser en toute sécurité cet état vulnérable. Il n'y a pas de retour en arrière possible. Elles vont constamment de l'avant, entraînées vers une destination inconnue.*

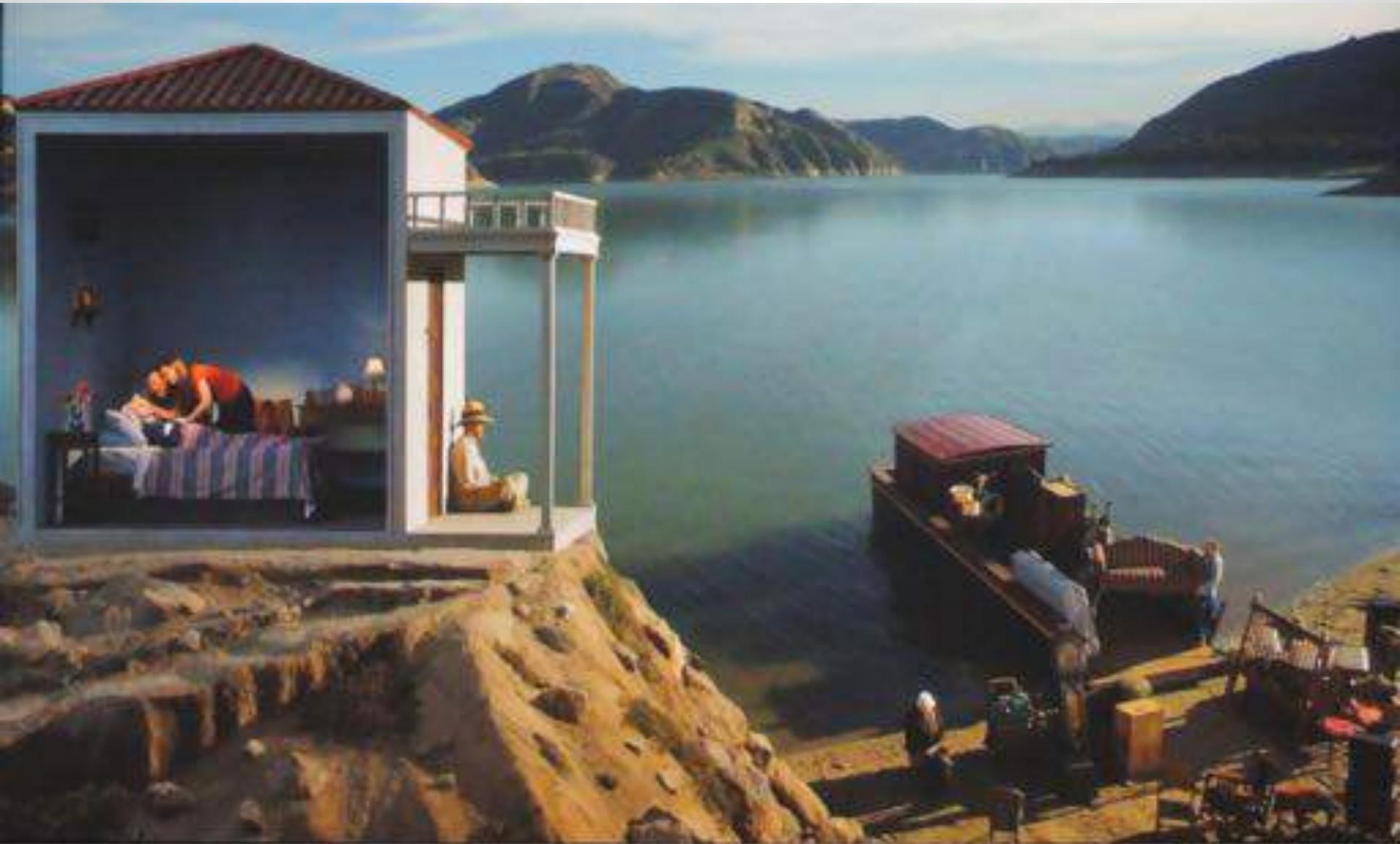






*Un bâtiment en pierre, récemment restauré, se dresse dans la pleine lumière de l'équinoxe d'automne. Les gens se déplacent dans une rue animée par le flux des événements quotidiens. De petits incidents surviennent, qui ont des conséquences sur la vie de certaines personnes. Des familles quittent leur maison ; dans la rue, des gens emportent leurs affaires personnelles, autant d'actions qui traduisent la tension de plus en plus forte que ressent la population. Des moments de compassion et de bonté circulent au milieu des préoccupations croissantes de chacun pour sa propre survie.*

*La diffusion d'un avertissement que tout le monde entend provoque une brusque panique dans la rue, et chacun se précipite pour sauver sa peau. Les derniers – ceux qui refusaient de croire en l'inévitable – ont attendu trop longtemps dans la sécurité de leur maison. Maintenant, ils doivent courir pour sauver leur vie tandis que le déluge les frappe de plein fouet dans leur univers intime.*



*C'est la fin de l'après-midi, à l'époque du solstice d'hiver. Une petite maison se dresse au sommet d'une colline qui surplombe une mer fermée. À l'intérieur, un vieil homme malade est alité, entouré de son fils et de sa bru. Dehors, un homme veille sur le pas de la porte. Plus bas sur la rive, on charge lentement sur un bateau les effets personnels provenant de la maison de l'homme à l'agonie ; une vieille femme attend patiemment à proximité.*

*Après un certain temps, le fils et la bru doivent repartir, laissant le vieil homme seul avec ses rêves et son souffle qui s'affaiblit. Sa maison, qui renferme sa vie et ses souvenirs, est fermée à clef. Peu après, le vieil homme réapparaît sur la rive, où il est accueilli par sa femme, qui attendait son arrivée. Les deux personnages embarquent sur le bateau, qui s'éloigne et les transporte, eux et leurs biens, vers les îles lointaines des Bienheureux.*



*C'est l'aube, le matin de l'équinoxe de printemps. Une équipe de secouristes a travaillé toute la nuit pour sauver des gens surpris dans le désert par une inondation subite. Épuisés, physiquement à bout, ils rangent lentement leur matériel tandis que la lumière de l'aube croît progressivement et que l'émotion des événements de la nuit gagne en intensité. Une femme, debout sur la rive, regarde au loin la vallée inondée où ses amis et voisins ont vécu. Elle attend en silence, remplie de crainte, tandis qu'elle perd espoir de retrouver un être cher – son fils –, emporté par son destin.*

# *The Tristan's Project (2005)*



# - références aux grands maîtres :

*« Il engage avec l'observateur un dialogue qui présuppose la référence aux formats, aux sujets, aux compositions, à la gestuelle, aux mouvements et aux artifices expressifs ou narratifs qui possèdent un enracinement solide et lointain dans l'histoire qui l'a (qui nous a) précédé. » S. Settis, « Bill Viola : i conti con l'arte »*

# *The Sleep of Reason (1998)*



*Sur un buffet en bois placé dans une grande pièce vide, un moniteur montre une vue en noir et blanc, en gros plan, d'une personne endormie. On entend vaguement les sons émis par le dormeur durant la nuit. Un vase de roses blanches artificielles, une petite lampe avec abat-jour noir, une horloge numérique sont également posés sur le buffet. Le sol est recouvert d'une moquette et l'espace est éclairé. Soudain, les lumières s'éteignent et la salle est plongée dans l'obscurité totale. On voit alors de grandes images en mouvement et en couleur couvrir subitement trois des murs, et tout l'espace se remplit d'un bruit fort et inquiétant de gémissements et de hurlements. Tout aussi soudainement, les images disparaissent, les lumières se rallument et la chambre redevient normale. C'est comme si l'on avait assisté, l'espace d'un instant, au surgissement d'un monde parallèle : la face obscure de notre environnement familier.*

*Les ruptures se produisent à des moments aléatoires, telles des « crises imprévisibles de l'image » dans une pièce atteinte de troubles schizophréniques incurables. Elles ne durent que quelques secondes, mais peuvent se reproduire à n'importe quel moment : il est impossible de savoir si ce sera dans moins d'une seconde ou dans quelques minutes. Les images projetées sur les trois murs proviennent d'une même bande vidéo. Elles représentent, entre autres, des incendies qui ravagent les bâtiments d'une ville, des chiens féroces qui s'attaquent brusquement à la caméra, des mouvements incontrôlés dans une forêt la nuit, des radiographies en mouvement d'hommes et d'animaux, et un hibou dérangé qui s'envole vers une lumière vive. Les lumières et les projections sont contrôlées par minuterie aléatoire ; son stéréo amplifié et canal audio provenant du moniteur.*



**Le sommeil de la raison engendre des monstres (Goya, 1797-1798), eau-forte et aquatinte sur papier vergé, 32 x 21,2 cm, Musée des Beaux-Arts du Canada**

# *The Greeting* (1995)



Durée : 10 minutes. Cette installation vidéo de Bill Viola créée pour la Biennale de Venise s'inspire du tableau maniériste de Jacopo Pontormo, *La Visitation*: : Trois femmes, dont une enceinte, se rencontrent dans une rue imaginaire. Temps réel dilaté 45 secondes.

# *Emergence* (2002)



Sur un écran unique deux femmes attendent au pied d'un baptistère. Surgi soudainement de l'eau un homme nu et blanchi, christique, tel une résurrection ou une descente de croix. Les femmes l'accueillent dans leurs bras et le couvrent d'un drap.



*Pietà* de Tommaso  
Masolino da  
Panicale (1424)  
Fresque, Empoli,  
Museo della  
Collegiata di Sant'  
Andrea

# *The Quintet of the Astonished (2000)*



*Quintet of the Astonished* : regroupement étrange mais soigné, rapport horizontal, prises de vues accélérées, éclairage délicat, vestiaire par types de caractère, le *Christ aux Outrages* de Bosch à la National Gallery de Londres : émergent en surface des émotions et des relations changeantes. Chacun déploie un éventail d'émotions conflictuelles allant du rire aux larmes, filmé avec des prises de vues accélérées, vu en haute définition, originaire, hyperréel. Les émotions vont et viennent si graduellement qu'il est difficile de dire où commence l'une et où disparaît l'autre. Les relations entre les figures deviennent fluides et changeantes

*« Pendant qu'ils bougent, tu saisis une configuration temporelle – “des constellations” et des moments culminants d'alignement qui se défont lorsque de nouveaux commencent à se former. Je suis intéressé par ce que les anciens maîtres n'ont pas peint, par les passages situés au milieu »*

Le dialogue avec l'art classique relève d'un conditionnement inconscient







Agésandros,  
Polydoros et  
Athénodoros,  
*Laocöon*, c. 40  
av. J.-C.  
Rome, Musée  
du Vatican



*L'Adoration des  
Mages de  
Mantegna  
(c. 1495-1505)*

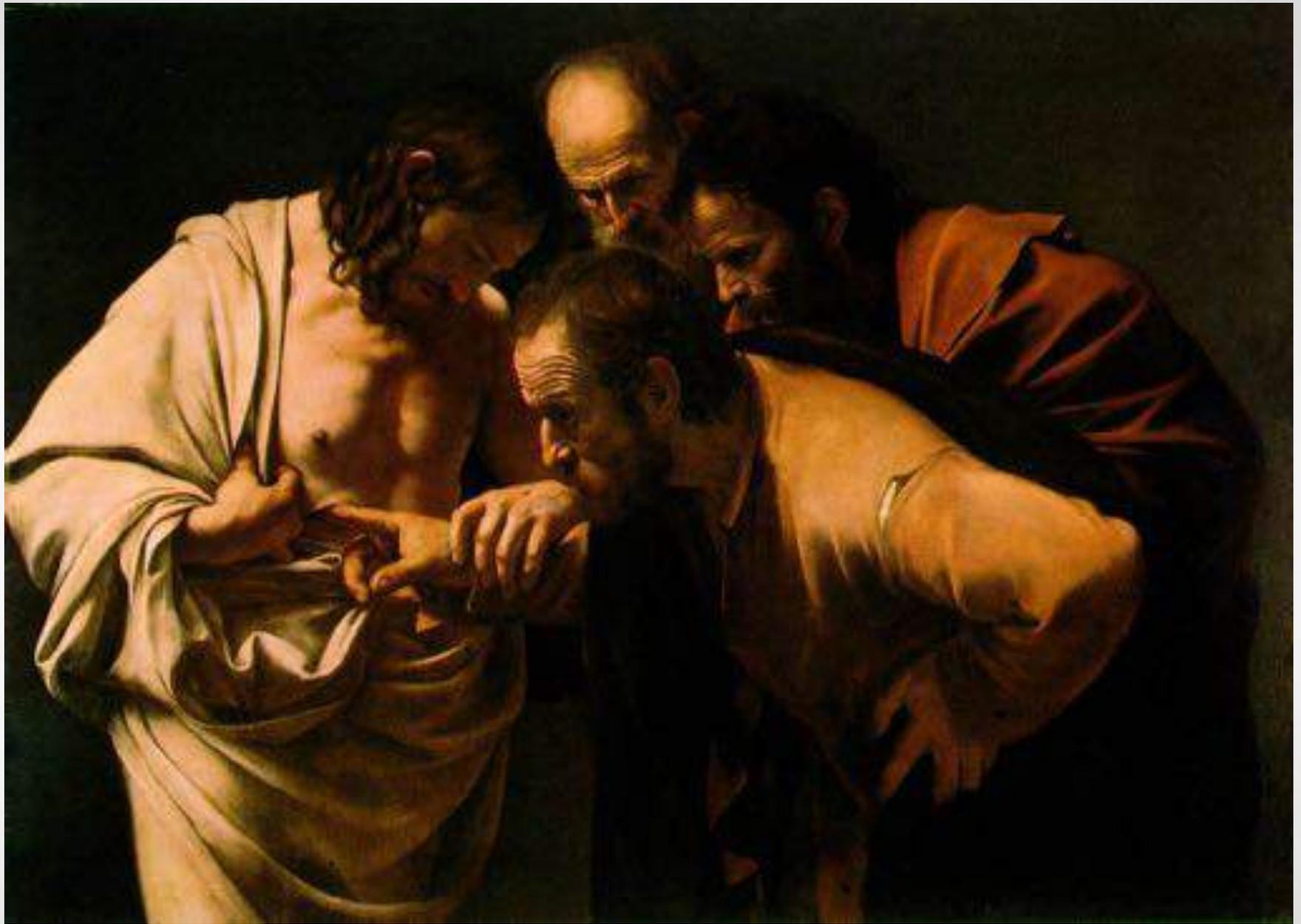


*Christ aux  
Outrages de  
Hieronymus  
Bosch (1490-  
1500)*



Andrea Mantegna, *L'Adoration des Mages*, c. 1495-1505.

Huile sur toile, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



L'incrédulité de Thomas, Caravage, Postdam



Michelangelo **Merisi** dit **le Caravage**,  
*La Déposition de Croix*, 1603  
huile sur toile, H. 3,000 m ; 2,030 m,  
Vatican, Pinacothèque

# Les autres œuvres

# *Tape I, 1972*



Une caméra , avec son image en direct affichée sur un écran à côté de lui , est considéré consulte son propre reflet dans un miroir quand un homme entre dans la pièce . Il se trouve en face du miroir , brisant la ligne de visée et donc devenir à la fois le sujet et l'objet d'un auto-portrait. Il regarde dans l'objectif , maintenir le contact visuel et la concentration ciblée avec le spectateur invisible. Un son faible hurlement se fait entendre , le bruit de microphone de la caméra dans la rétroaction de bas niveau avec son propre haut-parleur . L'homme nous regarde pendant une longue période . Soudain , sans avertissement , il éclate avec un cri violent fort. Il se lève alors et arrête la cassette vidéo dans l'enregistreur avec sa main , créant une rupture violente de l'image et du son qui plonge l'écran en neige physiquement

.

# *Composition "D", 1973*



Une tentative pour atteindre l'état fondamental du signal vidéo par une dégénérescence systématique du processus d'enregistrement . Une vue d'un couloir est vu. Un homme apparaît et , après le déplacement d'un obstacle sur le chemin, il se rapproche , marche vers la caméra . Il lève la main et tousse juste avant de quitter le cadre . Cette action a été enregistrée puis réenregistré et semble répétée à une vitesse plus lente , l'abaissement de la hauteur du son et de l'image légèrement dégénérer . En retour, cela a ralenti l'action a de nouveau été réenregistré et réapparaît ralenti encore plus loin , dans une série de répétitions sorte que l'image et le son sont progressivement ralenties et détériorées . Enfin , à la vitesse la plus lente , la dernière glisse par l'image et arrête une image fixe , avec l'image originale de l'homme et le couloir dégénéré au-delà de la reconnaissance , soutenue seulement comme un souvenir dans l'esprit du spectateur .

# *Level, 1973*



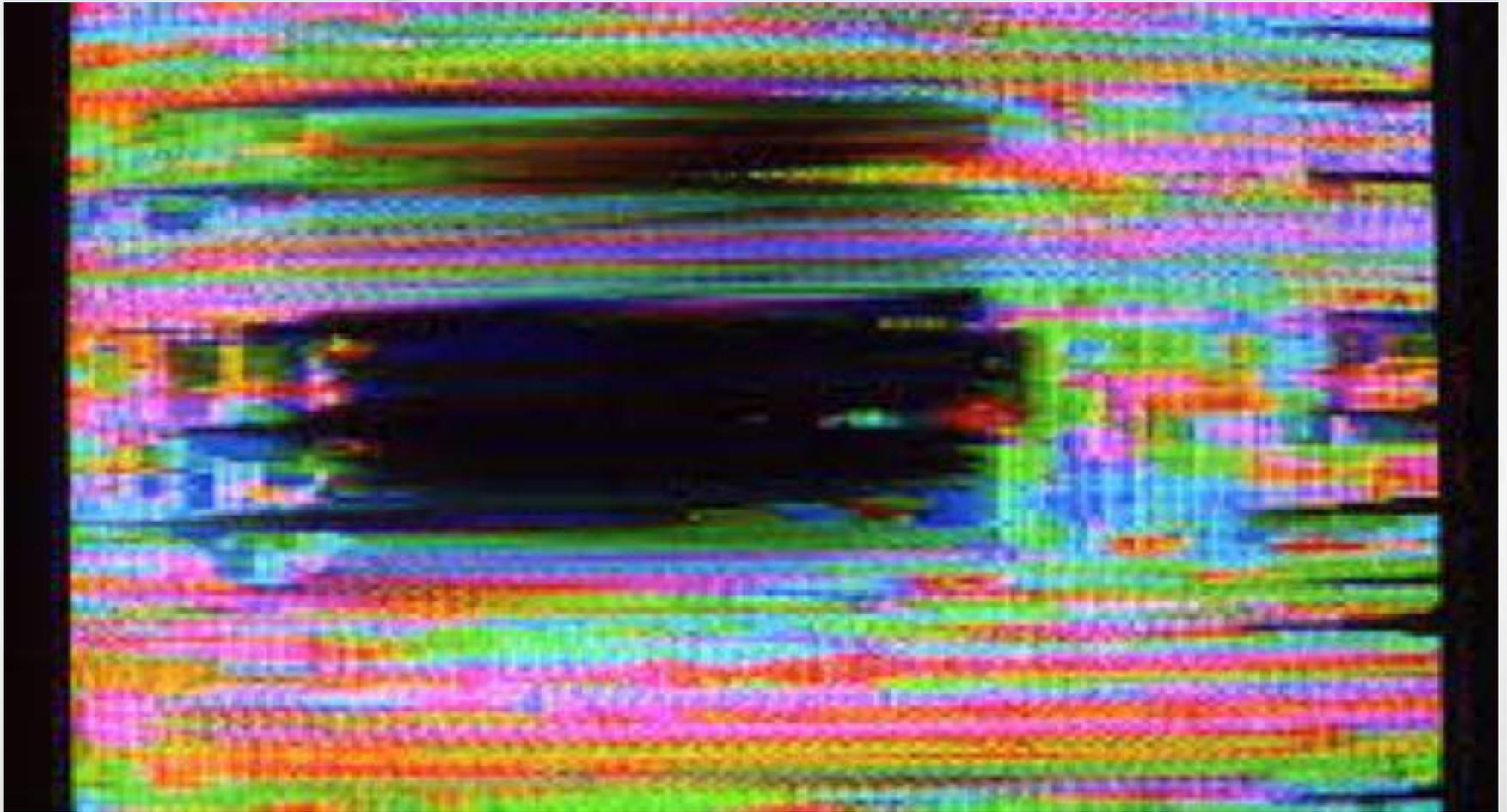
# *Cycles, 1973*



# *In Version, 1973*



# *Information, 1973*



Vidéo couleur, son mono

« *La matière vidéo est captée à l'état brut, vidée de toute insinuation formelle ou conceptuelle* », Stéphanie Moisdon

# *Olfaction, 1974*



# *The Semi-Circular Canals,* 1975



# *A Non-Dairy Creamer, 1975*



# *A Million Other Things (2), 1975*

## Videotape



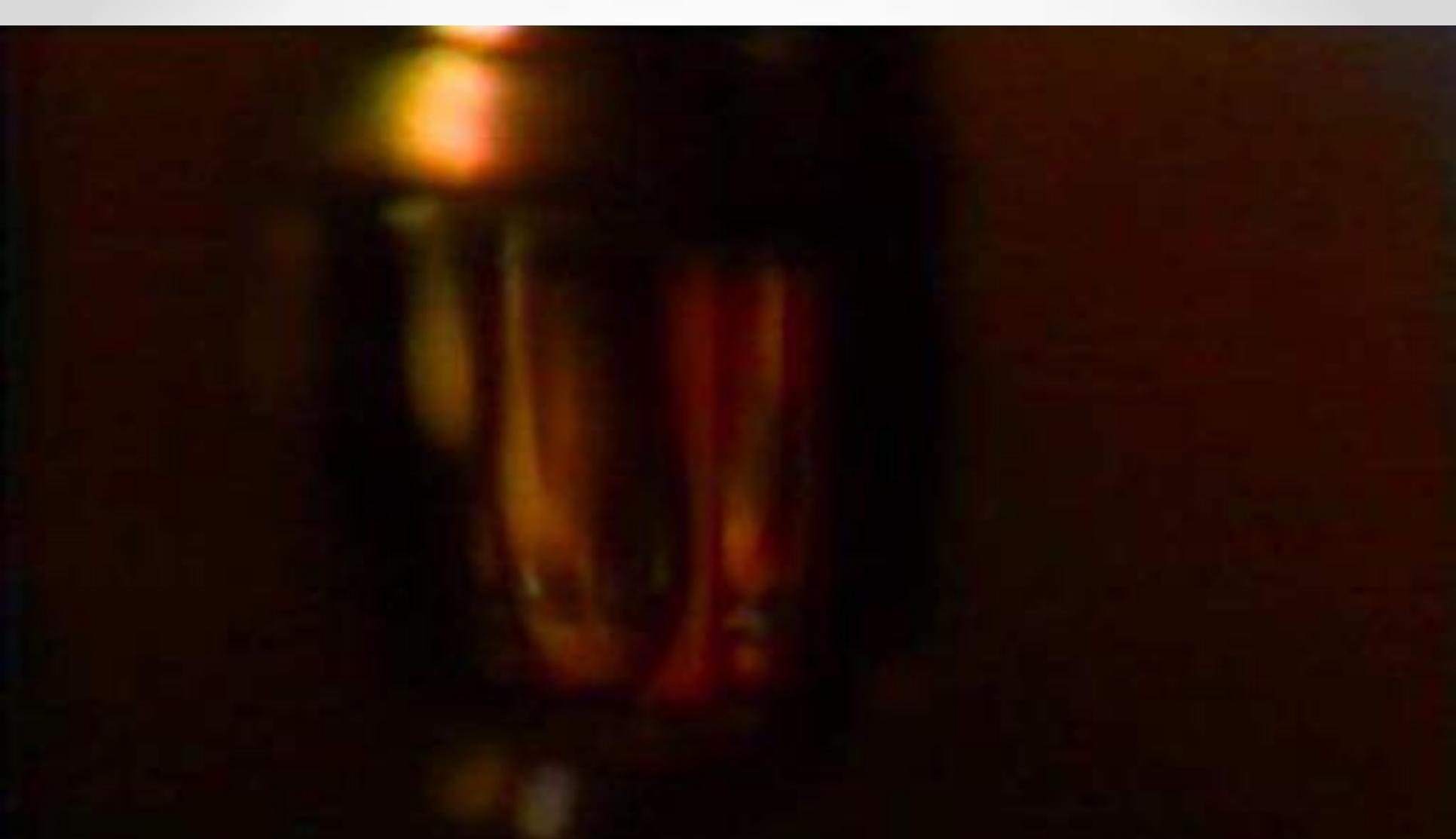
# *Playing Soul Music to My Freckles, 1975*



# *Migration* (1976) Color, mono sound; 7 minutes



Image d'image, goutte d'eau comme métaphore de la vidéo. Corps traités électroniquement.



Duplication d'une image dans le miroir, où le visage de B. Viola se déforme dans les gouttes d'eau – dont il prend la forme – qui tombent à un rythme régulier coulant devant lui dans une bassine.

# *He weeps for you (1976)*



Ce travail fait allusion à la philosophie traditionnelle de la correspondance entre le microcosme et le macrocosme, ou croyance selon laquelle toute réalité supérieure dans l'échelle de l'être se reflète et est contenue dans la manifestation et le mode d'être des ordres inférieurs.

Les religions anciennes ont exprimé cela comme la correspondance symbolique de l'ici-bas (la terre) et du divin (les cieux) et on retrouve cette idée dans les théories de la physique contemporaine qui montrent comment la moindre particule de matière contient des connaissances et des informations sur l'état du système tout entier.

Dans cette installation, j'ai tenté de créer un "espace accordé" où non seulement tout est enfermé dans une seule cadence rythmique mais où un système dynamique interactif est produit dans lequel tous les éléments (na goutte d'eau, l'image vidéo, le son, le spectateur et la pièce elle-même) fonctionnent ensemble de manière unifiée comme un instrument unique et plus grand.

L'œuvre repose sur un processus d'agrandissement: en modifiant l'échelle de ce qui devrait être normalement un événement accessoire pour l'amplifier à la fois visuellement et acoustiquement jusqu'à ce qu'il domine l'espace. Un examen plus serré révèle que le processus unificateur qui sous-tend l'œuvre est un phénomène optique.

La goutte d'eau agit elle-même comme une lentille et s'intègre de la sorte au système optique de la caméra vidéo. On peut voir une image de l'espace tout entier et de ceux qui s'y trouvent, image dont on constate qu'elle est contenue dans la structure anamorphique de chaque goutte d'eau.

Cette distorsion optique accroît à mesure que la goutte gonfle pour finalement tomber hors de l'image et s'écraser sur la surface amplifiée qui se trouve en dessous, inaugurant alors un nouveau cycle.

# Memories of Ancestral Power (The Moro Movement in the Solomon Islands) 1977



# *Moonblood, 1977-1979*



# Vegetable Memory, 1978–80



*Ancient of Days* (1979-81) Color, stereo  
sound; 12:21 minutes



Réflexion sur la temporalité. Succession de plusieurs événements : Bill Viola fixe des objets sur une table et y met feu, il se filme en même temps et montre le tout à l'envers. Plan fixe sur un obélisque à Washington sur toute une journée. Description d'une avenue de New-York, sur 180° (mouvement giratoire) sur une journée. Vue du mont Fuji. Un enfant joue en premier plan et en second plan le mont Fuji est tantôt caché par les nuages, tantôt dégagé... Cette image est ensuite saisie sur un panneau publicitaire dans une ville, puis on voit les gens de cette ville au ralenti. Une nature morte. Une horloge qui marque le temps, un bouquet de fleur (thème des vanités)



# *Silent Life, 1979*

## *13:14 min, color, sound*



*Silent Life* records the first hours and days of life through a series of portraits of newborn babies in a hospital nursery. The alienating hospital environment, and the vulnerability of the babies' gestures and expressions, suggests a primal linking of birth and death.

*Hatsu-Yume (First Dream)*, 1981 Videotape,  
color, stereo sound; 56 minutes





Bill Viola, *Hatsu-Yume First Dream*, 1981 –  
photogramme

Claude Monet, *La Rue Montorgueil à Paris.  
Fête du 30 juin 1878*, 1878.  
Huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay



## *The Space Between The Teeth*



Réflexion sur le son et l'espace. Expérience réduite à une photo jetée à la mer. L'eau engloutie la photo. Un homme boit, puis travelling avant du couloir à sa bouche qui crie.

La force de l'œuvre réside dans la tentative visiblement contradictoire de vouloir mesurer l'espace avec du son et d'effectuer dans le même temps une plongée dans la chambre noire des émotions humaines. Assis dans un large fauteuil en cuir placé au fond d'un long corridor impersonnel, face à la caméra, l'artiste se met subitement à crier. À ce moment précis, la caméra effectue un rapide travelling arrière sur toute la longueur du couloir. Le mouvement s'interrompt quelques instants alors qu'un second cri se fait entendre, plus lointain. Après un bref moment de silence, un troisième cri déclenche la course rapide et discontinue de la caméra vers l'avant, qui vient terminer son mouvement au moment de saisir en gros plan l'espace microscopique entre les deux incisives pour finalement, alors que le son s'interrompt, et que l'image vire au noir profond, se retrouver instantanément propulsée à l'autre bout du couloir, un peu en avant du point d'origine du premier mouvement. Ainsi, à chaque mouvement (la métaphore du mouvement musical, tendu entre défilé de notes et suspension, permet encore de replier l'un sur l'autre espace et son), la caméra se rapproche un peu plus de la source du son et la parfaite synchronisation de l'espace et du temps, du travelling et du cri, se trouve ébranlée. Le son s'arrête de plus en plus tôt dès lors que la caméra poursuit virtuellement sa course vers les profondeurs de l'âme humaine. Cette double exploration à la fois physique et métaphysique va donner à l'œuvre de Bill Viola toute sa dynamique de sorte que *The Space Between the Teeth* prendra rétrospectivement des accents programmatiques.

# *Reasons To Knocking At An Empty House (1983)*



Durée : 19 minutes 11 secondes. Enfermé dans la même pièce pendant 3 jours, Bill Viola se filme, en plan fixe, à lutter contre le sommeil (Autoscopie)

Temps réel compressé en 19 minutes (référence à Douglas Gordon)

# *Anthem, 1983*



# *I Don't Know What It Is I Am Like (1986)*

- Durée : 89 minutes. Jeu sur le changement d'échelle : le bison puis l'oiseau sur son dos, l'œil puis le reflet du cameraman, l'arbre dans le verre, le reflet de Bill sur le robinet...



B. Viola serre le cadrage sur les yeux du rapace pour ne sélectionner que l'œil droit et zoomer sur la pupille noire entourée d'un iris jaune. Nous y distinguons alors l'image du corps du vidéaste : il est vêtu d'un costume sombre, agenouillé par terre à côté du trépied de la caméra, le casque sur la tête, il se déplace, derrière lui se trouvent des arbres, l'environnement naturel de l'oiseau.

Immédiatement après, B. Viola vêtu d'un pull à col roulé blanc qui se détache sur le noir,

*entre dans la pupille* alors qu'il avance vers le trépied, pour se retrouver enfin dans une pièce où une lumière artificielle, située à sa gauche, en hauteur, projette son ombre sur le mur du fond à sa droite . À chaque moment, les regards de B. Viola et de l'oiseau ne se répondent pas et ne s'évitent pas non plus, ils sont à l'arrêt, n'interrogent pas, ne prévoient pas, n'anticipent pas, ne se déplacent pas. Le corps de B. Viola plonge dans son propre reflet comme s'il tombait dans l'eau pour s'être penché un peu trop. La même chose se produit dans la séquence qui suit où l'on voit la flamme d'une bougie se consumer dans la pupille de B. Viola assis à sa table de travail







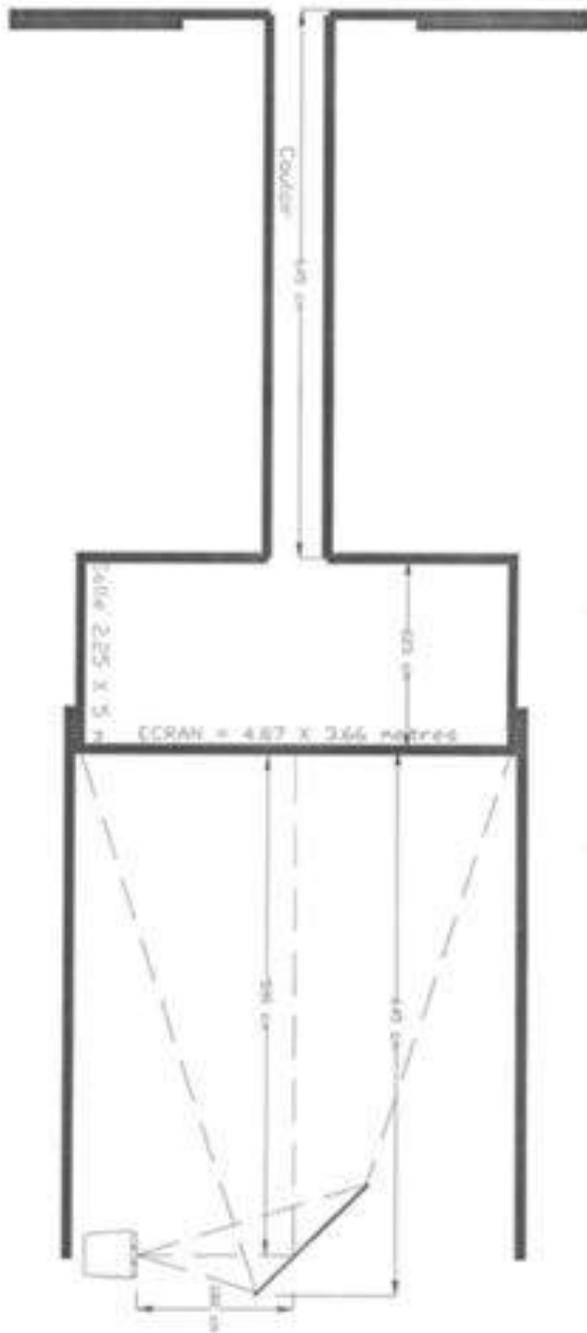


Bill Viola, *I do not know what it is I am like*,  
1986 – photogramme



# *Passage, 1987*



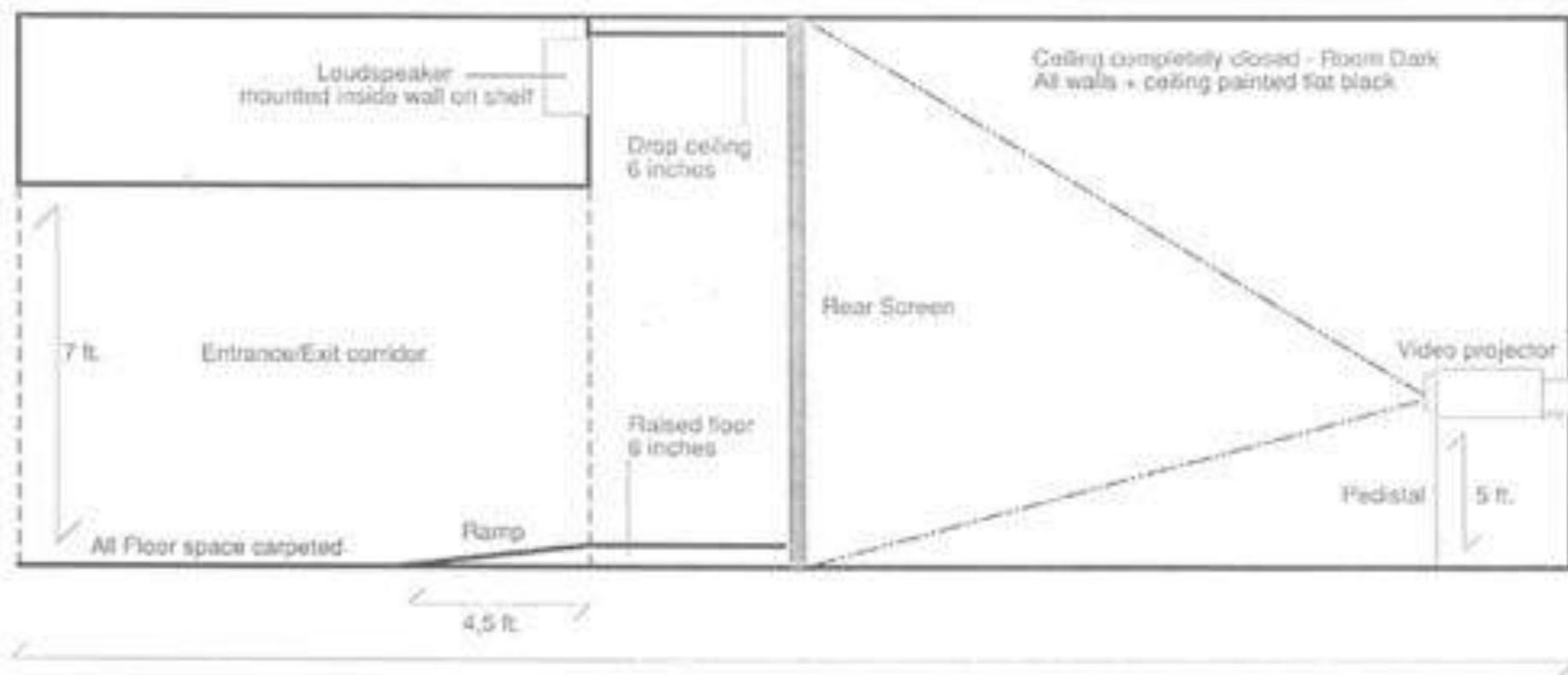


1 vidéoprojecteur, 1 écran, 1 ordinateur, 1 bande vidéo, NTSC, couleur, son stéréo, 26' (durée ralentie à 6 h 30)

Collection Centre Georges Pompidou, Paris (France)

*Ce pourrait être le fragment d'un labyrinthe. Une seule personne à la fois s'engage dans le corridor initiatique qui relie l'extérieur et l'intérieur pour mener à un cul-de-sac, l'espace de l'image. Tel est le premier passage, littéral. L'autre passage est celui du temps. Le temps de l'image et de sa perception, de son déploiement. C'est aussi le passage d'un âge à l'autre, marqué rituellement par l'anniversaire. Ici celui d'une petite fille de quatre ans. Le parcours de cet obscur couloir nous fait naître à une image immense (5 x 3,5 m) qui bloque toute issue pour offrir des voies imaginaires, ouvrir un passage mental au corps. On pénètre dans cet espace d'image comme à l'intérieur de nous-mêmes. Là où la perception du monde serait différente.*



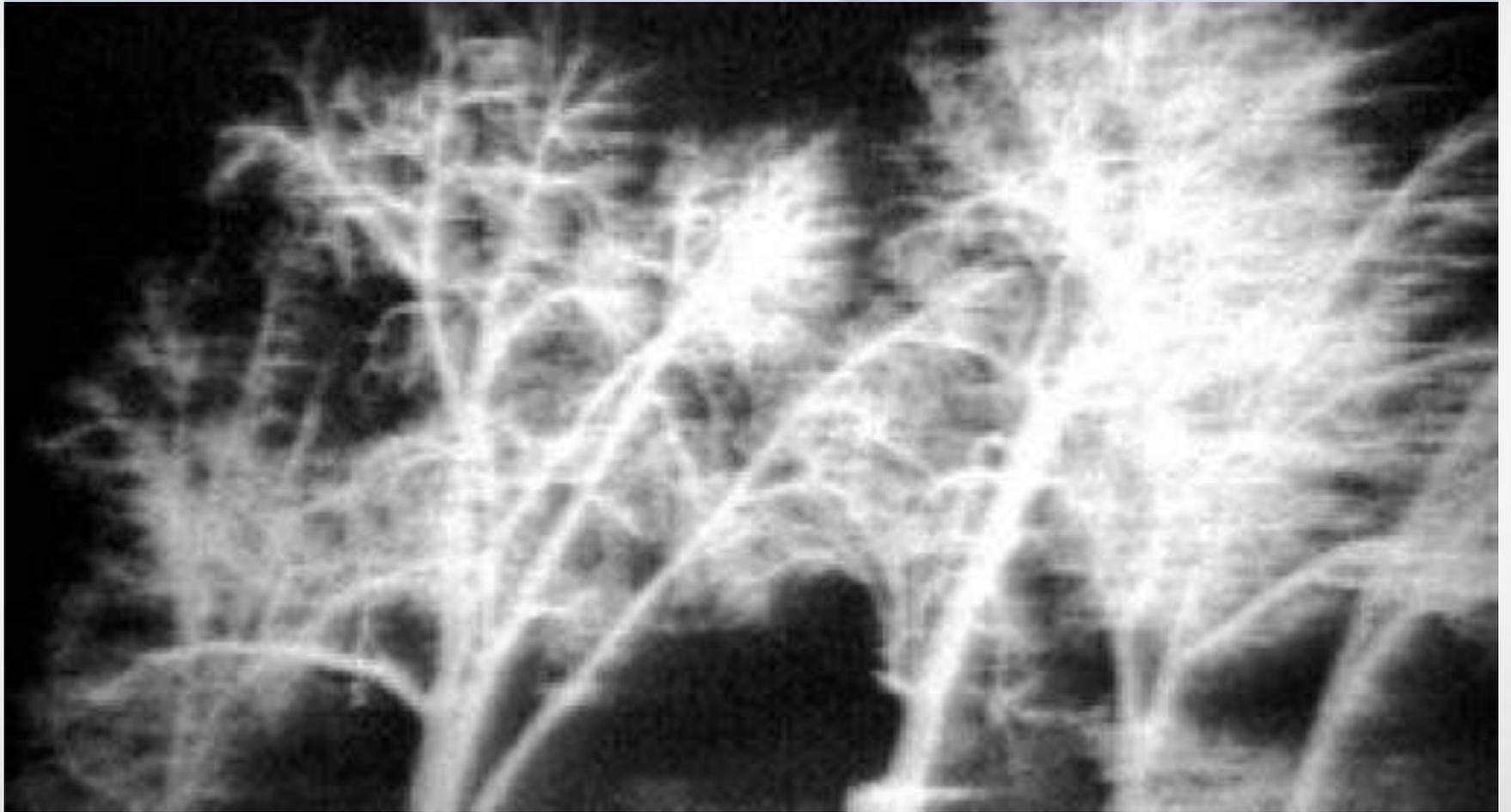


55 ft.

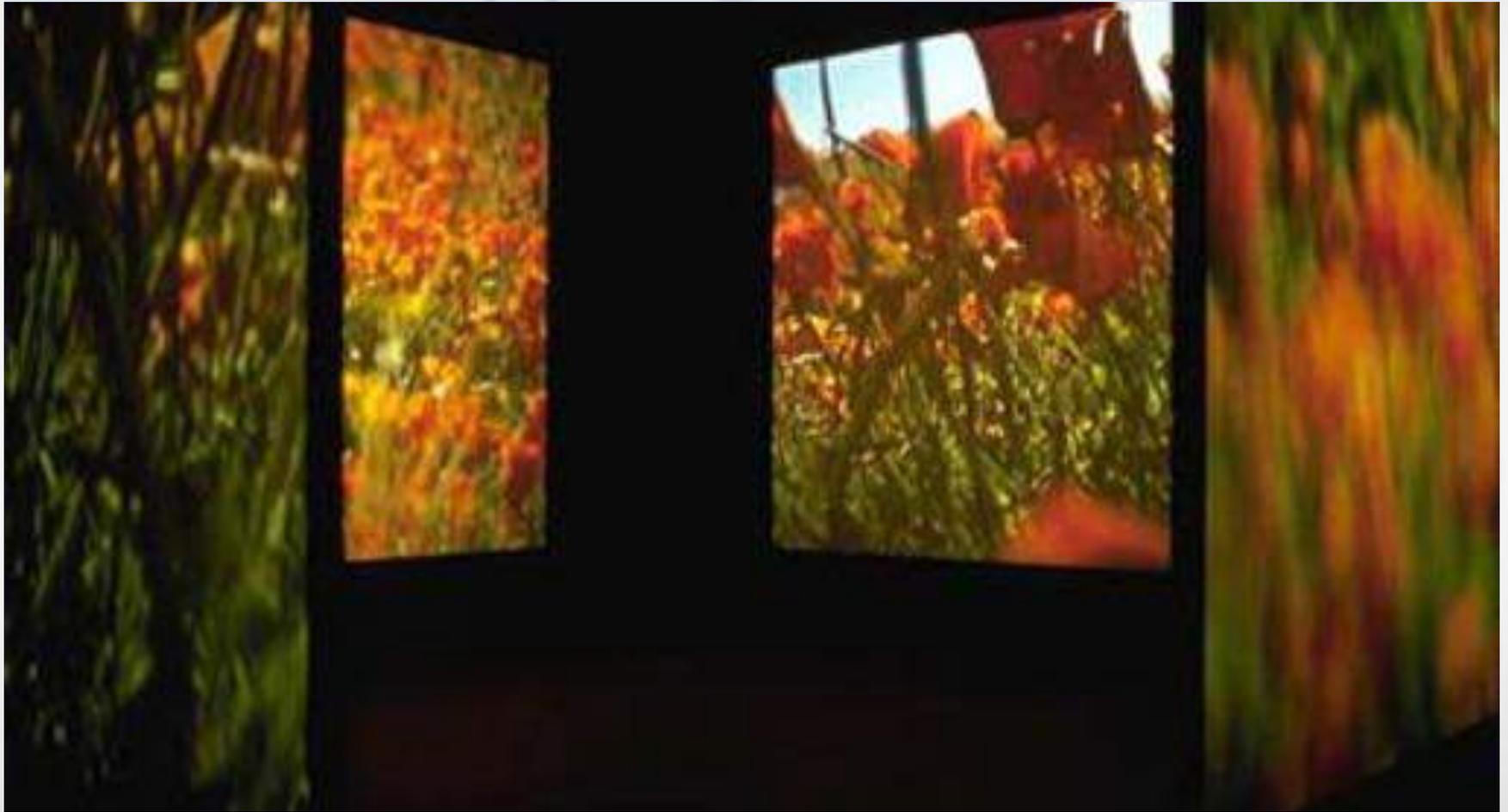
16.56 m.

All video and audio equipment in separate room

# *The Passing, 1991*



# *The Stopping Mind, 1991*



Installation vidéo sonore: 4 vidéoprojections couleur, sur 4 écrans formant un carré ouvert suspendu au plafond d'une grande salle sombre; programme informatique à durée aléatoire et arrêt sur image; 5 canaux de son mono amplifié, utilisant 5 haut-parleurs au plafond

# *Slowly Turning Narrative, 1992*



Installation vidéo sonore: écran rotatif central, miroir d'un côté, deux vidéoprojections aux extrémités opposées de l'espace, l'une couleur, l'autre noir et blanc, pièce sombre, son mono amplifié, 6 haut-parleurs

# *Nantes Triptych, 1992*



# *Déserts, 1994*



# *Dolorosa* (2000)



Vidéo couleur sous forme d'un petit diptyque, tel un livre ouvert, présentant une femme rousse aux yeux verts et un homme brun de type méditerranéen en train de pleurer.

# *Nine Attempts to Achieve Immortality, 1996*

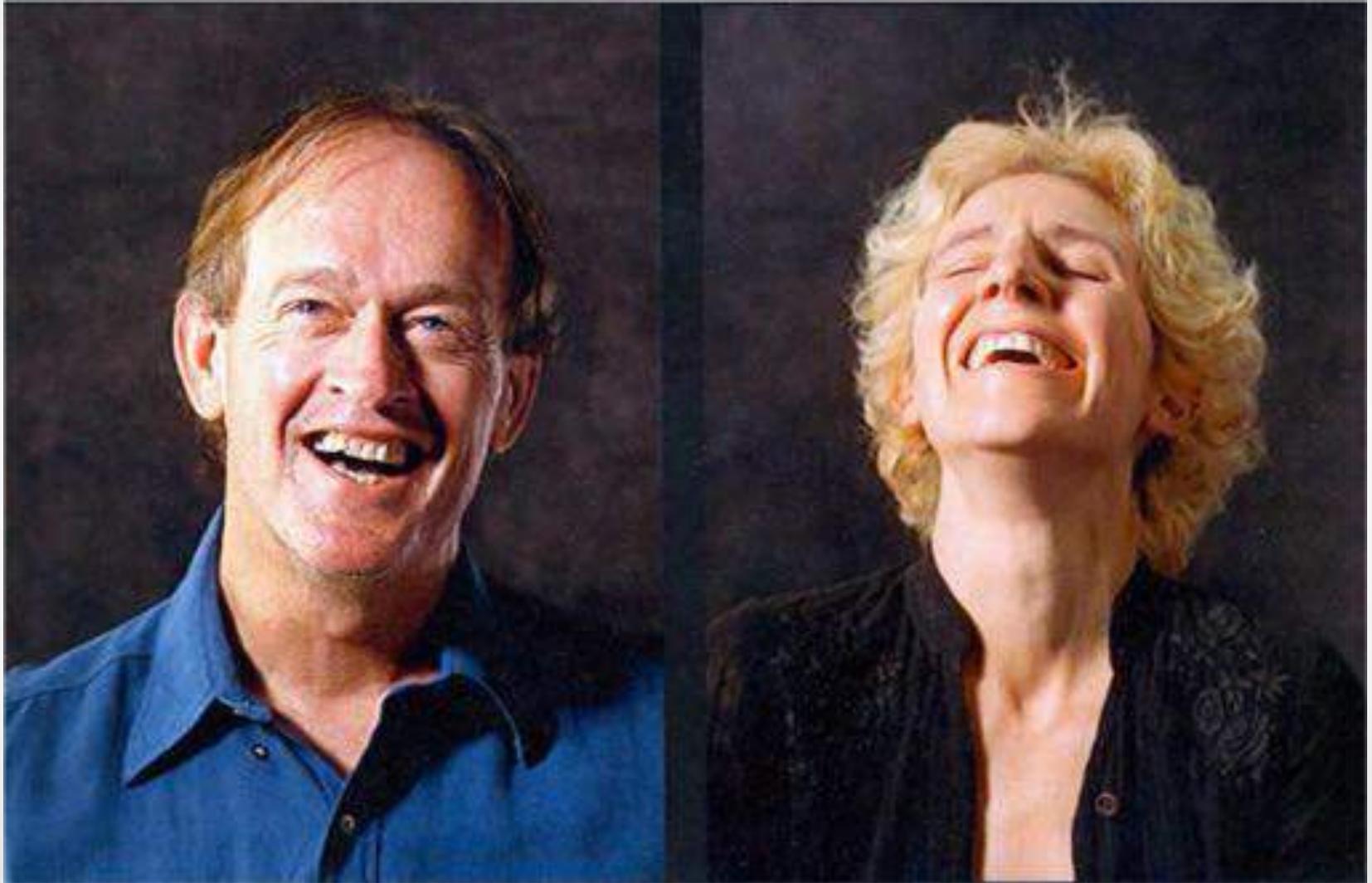


Le passage de vie à trépas se fait aussi fluide que la traversée d'un écran d'eau.

# Anima (2000)



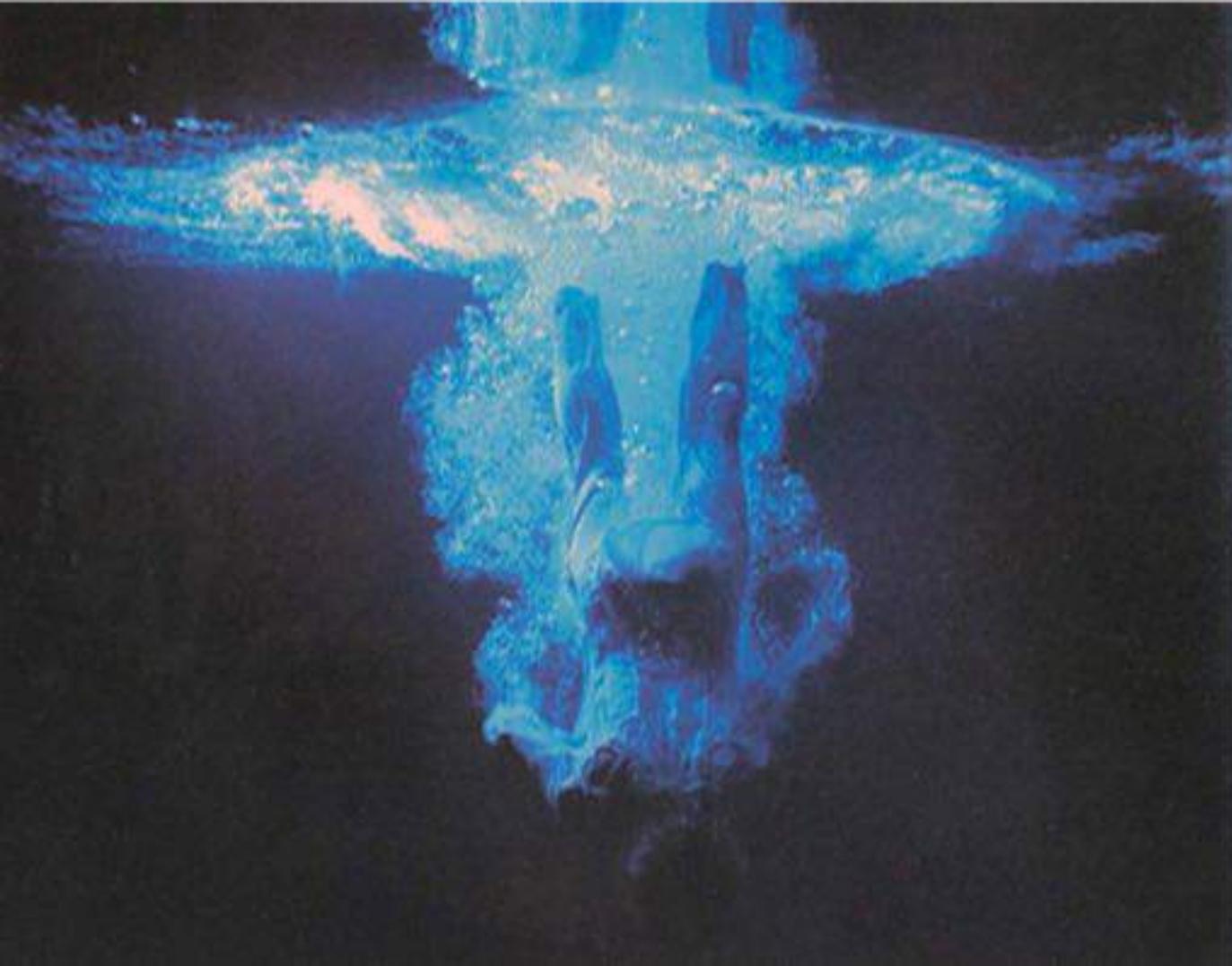
# *The Locked Garden, 2000*



# *Silent Mountain, 2001*

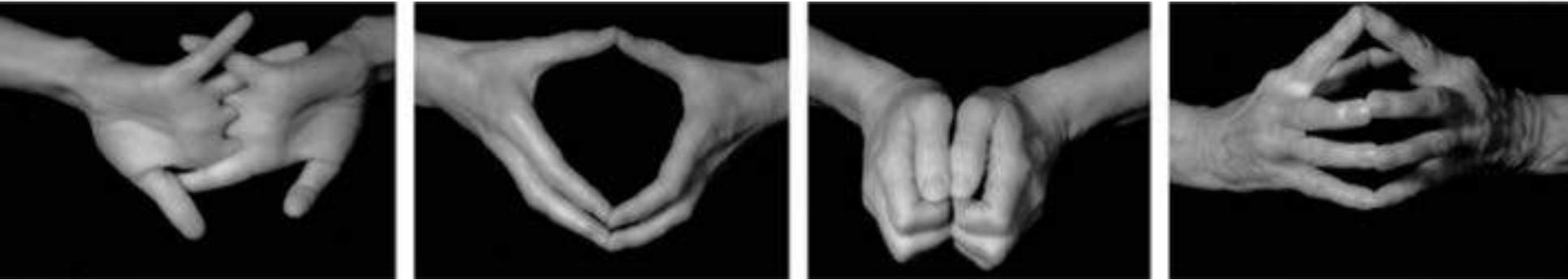


# *Five Angels for the Millennium (2001)*



Cette installation est composée de cinq grands écrans de projection vidéo (*Departing Angel, Birth Angel, Fire Angel, Ascending Angel, Creation Angel*) disposés dans une pièce sombre. Sur les thèmes de la naissance, de la mort et de la résurrection, chaque vidéo met en scène le plongeon ou le jaillissement de corps dans l'eau, au ralenti, à l'envers, dans le silence, jusqu'au passage à la surface dans un bruit assourdissant.

# *Four Hands (2001)*



*Quatre petits écrans plats, fixés sur un panneau noir, présentent les images animées de quatre paires de mains. Filmées en noir et blanc à l'aide d'une caméra basse lumière, ces mains – celles d'un jeune garçon (**Blake Viola**), d'une femme (**Kira Perov**) et d'un homme (**Bill Viola**) dans la quarantaine, et d'une femme âgée (**Lois Stark**) – effectuent lentement et délibérément une série de gestes prédéfinis. À la fois familiers et étranges, ces gestes sont influencés par diverses sources, depuis les mudra bouddhiques jusqu'aux ouvrages anglais du XVIIe siècle consacrés aux langages des mains. Les motifs symboliques des mouvements de ces trois générations de mains – le fils, la mère et le père, la grand-mère – décrivent un parcours chronologique qui correspond à la fois aux actes qu'accomplissent ces individus à un même moment et aux grands cycles de la vie humaine.*

# *Surrender* (2001)

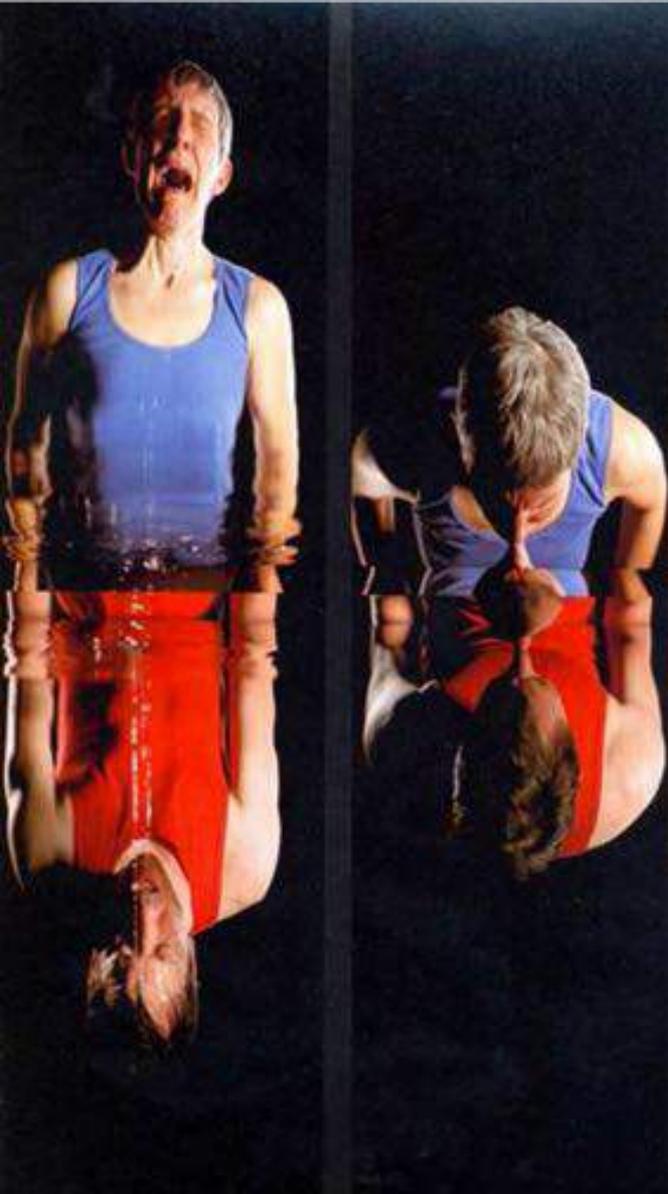




Planche de John Bulwer, *Chirologia, or the Natural Language of the Hand*, 1644.  
Londres, British Library

# *Catherine's Room* (2001)

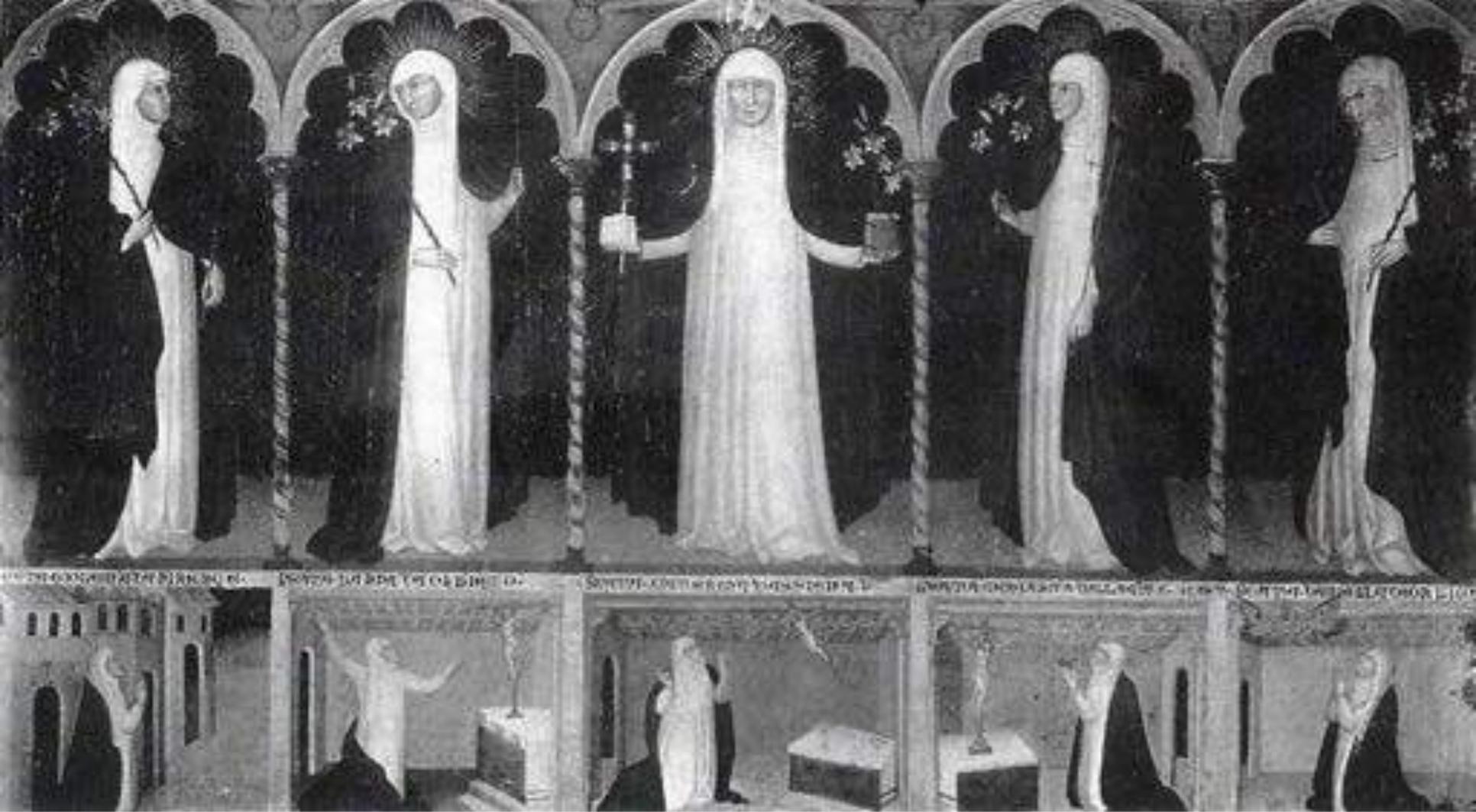


C'est toute une journée qui se déploie sur les cinq écrans qui constituent *Catherine's Room* (2001). Du lever au coucher, on découvre les diverses activités qui occupent la sainte à mesure que la lumière croît puis décroît. Mais la lucarne qui ouvre sur le ciel dévoile une tout autre temporalité : ce sont les saisons qui défilent, une branche fleurissant avant de voir ses feuilles tomber jusqu'à disparaître dans la dernière image. D'une seule journée, Bill Viola nous conduit à une méditation sur l'existence.



*Catherine's Room est une vue intime dans la chambre d'une femme seule qui, du matin au soir, accomplit une série de rituels quotidiens. Les activités de cette femme, simples et utiles, s'affichent en parallèle sur cinq écrans plats disposés en une rangée horizontale. Chacun présente un moment de la journée : matin, après-midi, coucher du soleil, soirée, nuit. Le matin, la femme se prépare pour la journée en faisant des exercices de yoga. Dans l'après-midi, elle raccommode des vêtements tandis que le soleil entre à flots par la fenêtre. Quand le soir tombe, elle tente de surmonter un blocage dans son travail intellectuel d'écrivain. Dans la soirée, elle se met dans un état méditatif en allumant des séries de bougies qui éclairent la pièce. Enfin, la nuit, elle se prépare à aller se coucher ; elle éteint la lumière, ôte ses vêtements et s'endort bientôt, seule dans sa chambre, dans le noir complet.*

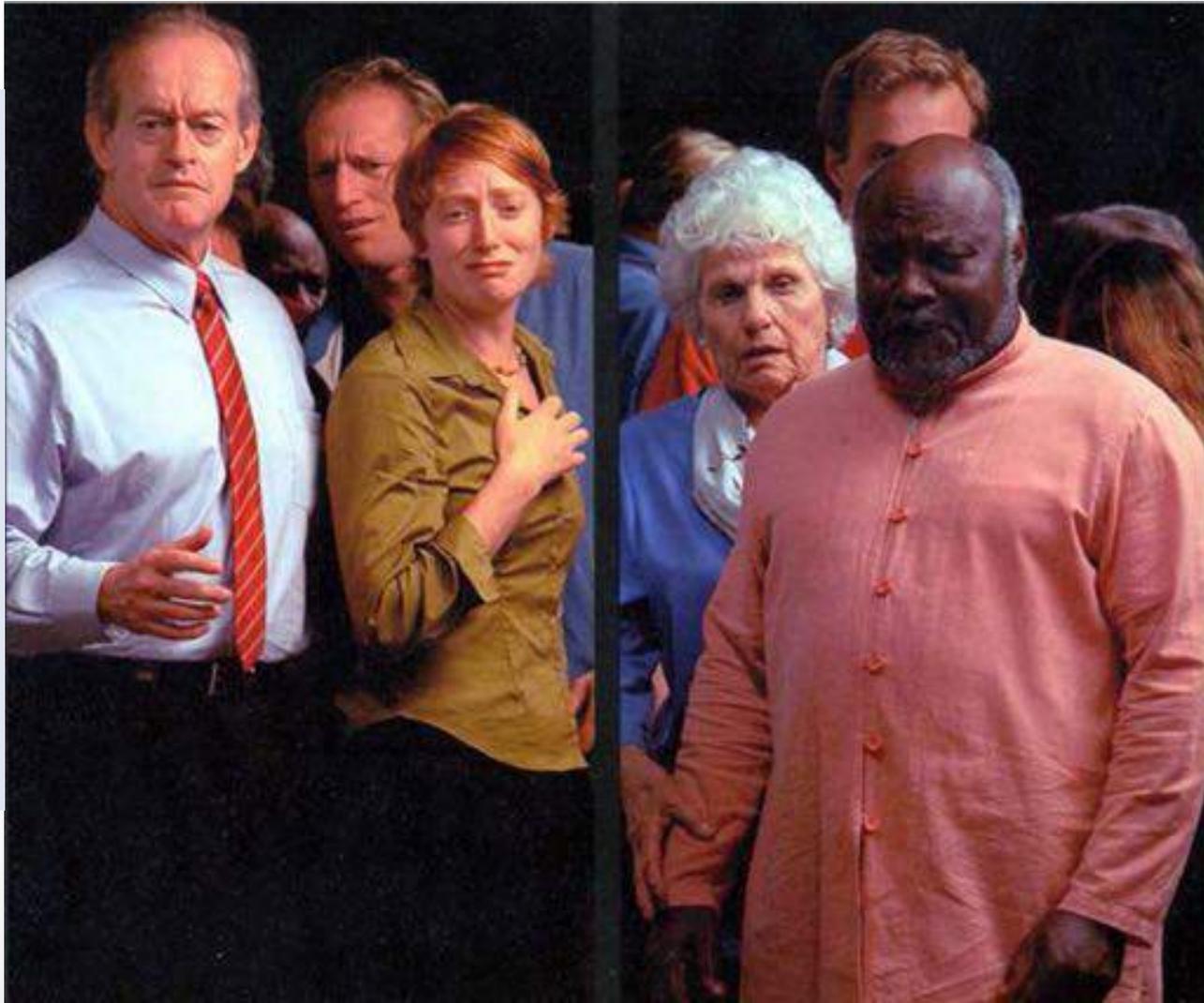
*Une petite fenêtre dans le mur offre un aperçu sur le monde extérieur et laisse voir les branches d'un arbre qui, sur chaque écran, suit les étapes successives de son cycle annuel, depuis les fleurs qui éclosent au printemps jusqu'aux branches qui se dénudent en hiver. Cette vue sur le monde extérieur révèle une autre dimension de l'écoulement du temps, car l'enregistrement des scènes d'une journée se transforme dès lors en une vision plus vaste, celle d'une vie liée aux cycles de la nature.*



Andrea di Bartolo, *Sainte Catherine de Sienne et Quatre Soeurs du Tiers-Ordre Dominicain*, 1393-1394. Tempera sur panneau, Murano, Museo Vetrario

# *Observance- The Passions* (2002)

Je veux entrer à l'intérieur de ces images. Les incarner, les habiter, les sentir respirer. Finalement, c'était leur dimension spirituelle, et non leur forme visuelle qui m'intéressait. »





*Les Quatre Apôtres* de Dürer (1526),



*Charles Le Brun : Expressions des Passions de l'Âme*



L. de Vinci - Grotesques, Windsor Royal Library



Estudio de Cabezas, Antonio de Pereda, c. 1650-1675

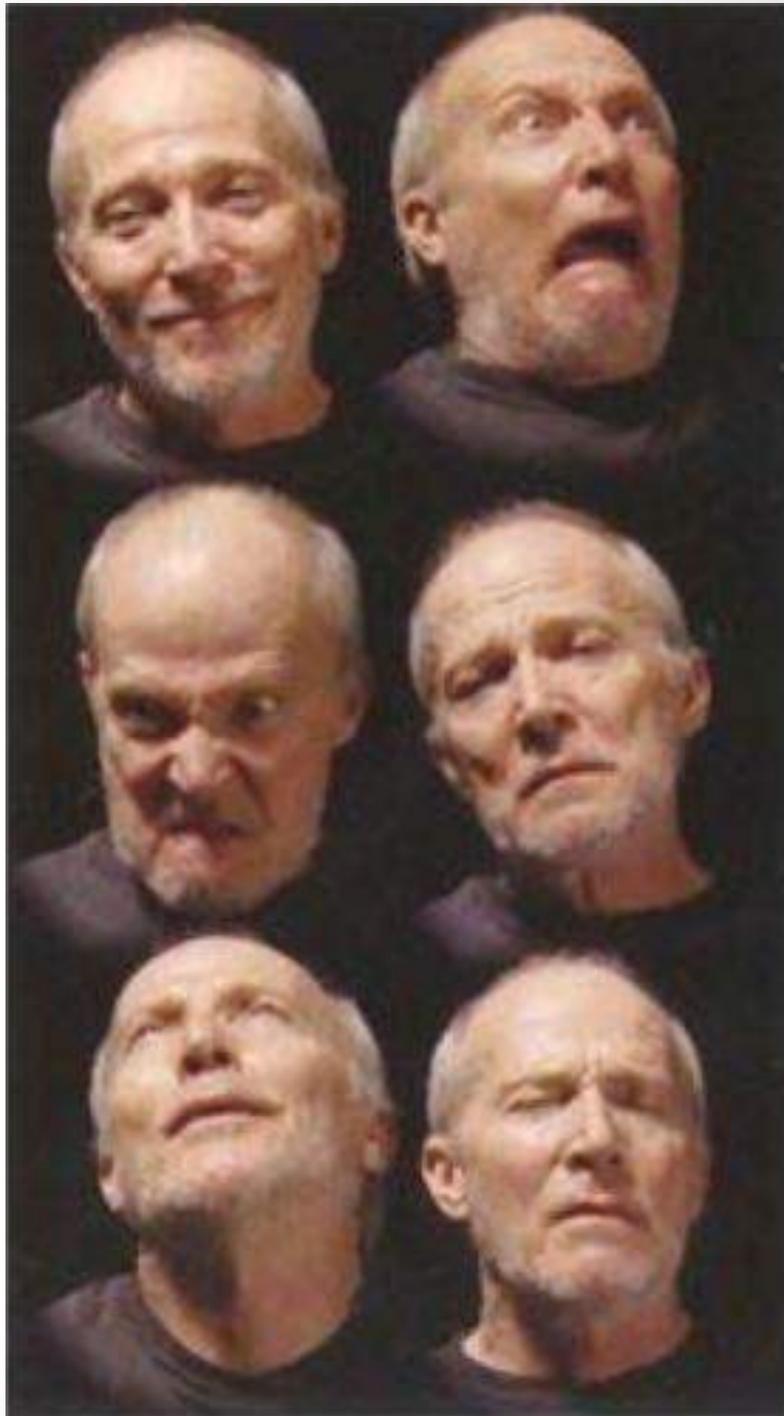


F. Bacon - Trois études de portrait de Muriel Belcher,  
Collection privée



AZIZ+ CUCHER  
(AZIZ Anthony, né en  
1961, et CUCHER  
Sammy, né en  
1958), *Sans titre*, 1994,  
série « Dystopia »,  
tirage cibachrome  
110x140 cm  
(image numérique  
retouchée à  
l'ordinateur et tirage).

*Six Heads*, 2000, Bill Viola



# *Old Oak (2005)*



# *Tempest (Study for The Raft), 2005, 2005*

Color High-Definition video on plasma display mounted on wall, Edition 5/5 + 1AP





# *Bodies of Light* (2006)

Installation  
vidéo en noir  
et blanc sur  
deux écrans  
plasma.





# *Ocean Without a Shore, 2007*

Video/sound installation Color High-Definition video triptych, two 65" plasma screens, one 103" screen mounted vertically, six loudspeakers (three pairs stereo sound) Room dimensions variable Performer: Blake Viola Installation view, Church of San Gallo, Venice



Successivement 23 personnes s'approchent du spectateur, passent à travers un rideau d'eau, qui les incarnent, puis comme désabusés, comprennent qu'elles sont éphémères dans ce monde de couleurs, retournent dans leur monde immatériel et s'éloignent de l'existence.

# *Ocean Without a Shore (2007)*



# *Three Women* (2008)



Franchissant l'onde, les corps des *Three Women* (2008) passent du noir et blanc à la couleur, de l'inexistence à la vie avant de replonger dans l'ombre.

# *Visitation, 2008*

Color High-Definition video on plasma display mounted on wall Performers: Pam Blackwell and Weba Garretson



# *Incarnation* (2008)



# *Tristan et Isolde, 2008*



Projection vidéo en noir et blanc et couleurs sur le fond de la scène de l'Opéra national de Paris, accompagnant la représentation de l'opéra de Wagner.



89  
*Immortality/Woman Searching for  
Eternity, 2013*





*Inverted Birth*, 2014 Color High-Definition  
video projected onto large screen in dark  
room Performer: Norman Scott

# *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water), 2014*



# MISE EN ABYME

L'expérience sensible se manifeste sous diverses formes: elle peut être une rencontre avec les œuvres d'art, un espace que nous percevons et dont la forme change selon la position de notre corps, la façon et la vitesse lorsque nous nous déplaçons.

Les simples métamorphoses visuelles, sont aussi une intensification kinesthésique du corps du sujet – spectateur – lorsqu'il s'étend dans l'espace en le modifiant peu à peu par son propre mouvement.

Le paysage qui entoure le spectateur comme le ferait un environnement est également l'extension de son corps sensible, le paysage se présentant comme une intensification du corps.

**« Le paysage est le lien entre notre moi extérieur et notre moi intérieur. »**

C'est pour cela que l'espace des images de Bill Viola est toujours conçu comme « interne », qui manque d'ouverture.

Une « fenêtre ouverte » vers l'altérité, conjoint et continu entre le spectateur et l'œuvre. Le lieu de l'œuvre est en réalité le corps sensible du spectateur.

**« Le véritable lieu dans lequel l'œuvre existe n'est pas la surface de l'écran ou l'espace clos par les murs de la pièce, mais l'esprit et le cœur de la personne qui l'observe »**

# ÉLOGE DU RALENTI

Bill Viola fait l'expérience du ralenti lors de la retransmission d'un match de football.

La décomposition des choses, des éléments, des émotions, la possibilité de regarder une chose impossible à voir dans le monde réel.

Sa matière première est le temps.

La lenteur est tellement présente que le mouvement devient presque absent.

Son art permet la création de l'oxymore: chuter vers le haut (*Going Forth by Day*, « First Light », panneau 5), de jaillir vers le bas (*The Reflecting Pool*).

Il se crée ainsi des infratemp, des temps morts insérés dans des espaces inertes. Le film dont l'unité d'image est le pixel permet d'entrer dans le tissu infinitésimal du mouvement. Il est ainsi possible de distendre 45 secondes en 12 minutes.

# MIROIR DU MONDE

En 1976, Rosalind Krauss affirmait dans **Video : The Aesthetics of Narcissism**, que le narcissisme est tellement endémique dans l'art vidéo qu'elle le considérait comme « la condition du genre dans son ensemble ».

La psyché humaine est le canal de l'art de la vidéo et le corps en est l'instrument, le mécanisme narcissique s'oppose au mouvement projectif d'empathie susmentionné.

Le mythe ovidien raconte l'histoire d'un jeune homme se penchant sur une étendue d'eau et découvrant un beau visage masculin qui n'est autre que le reflet de lui-même, mais cela, Narcisse l'ignore.

Bill Viola affirme que « **l'une des choses dont il est important de se rendre compte dans l'histoire de Narcisse est que son problème n'est pas qu'il a vu son propre reflet, est qu'il n'a pas vu l'eau.** »

L'utilisation du miroir dans « *Slowly Turning Narrative* », fait apparaître le reflet du spectateur dans l'œuvre.

L'utilisation fréquente des projections monumentales donnent à voir de réelles fresques, miroirs du monde.

# L'ATTENTION À L'OREILLE: LE SON COMME ESPACE VISUEL

Il a découvert les capacités plastiques du son à Florence dans les églises gothiques pleines de réverbérations. C'est en 1980, qu'il réalise un environnement sonore pour une sculpture de brouillard de Fujiko Nakaya. L'attention portée à l'oreille modifie le regard: « la vidéo est plus proche du son que du film ou de la photographie, on retrouve exactement le même rapport du microphone avec celui qui parle. Un micro, et tout d'un coup, votre voix traverse la pièce: tout est connecté, un système dynamique vivant, un champ d'énergie. »

Cet espace visuel de la vidéo est pour lui analogue à celui du bourdon, un son maintenu sur la durée, sinon pendant l'exécution complète du morceau comme par exemple celui de la cornemuse ou du banjo.

Il se laisse ainsi emporter par le lyrisme de Richard Wagner pour créer la scénographie de « Tristan und Isolde ».

Dans ses films, le monde se fait inframusique. Le silence règne.

# POÈTE DU SUBLIME

Raymond Bellour, critique, théorise en 1986:

« Viola nous rappelle que la vidéo est en elle-même un double permanent du paysage, de tout ce que regarde la caméra devenue l'œil possible du nouveau mystique. Il nous dit que cette perception continue est branchée sur un grondement intérieur: une sorte de fureur organique, un flot ininterrompu d'images-sons. C'est en accueillant cette force qu'on métamorphose la perception vidéo, et qu'on la transforme en poème. »

Nam June Paik le surnommait « poète de l'art vidéo ».

Bill Viola est la figure de l'explorateur de l'indicible et du mystique, et un travailleur solitaire, son habilité dans la technique et le bricolage le font voir comme un génie (l'utilisation de systèmes optiques scientifiques pour capter les mirages du désert de *Chott El-Djerid* en 1979, la fixation d'une caméra sur une planche-balançoire dans *Semi-Circular Canal* en 1975, en sont des exemples manifestes).

Il est le peintre des passions silencieuses et un cinéaste des mouvements immobiles, Tel un alchimiste, il transmute les sons et les images pour nous permettre de nous délester des limites de notre perception.

# LA PLACE DU SPECTATEUR

Les installations sont conçues comme des espaces invitant les spectateurs à s'immerger pour ressentir les émotions. Il se crée ainsi un rapport du spectateur à la perception du temps, du mouvement et du pictural.

Bill Viola utilise pour cela des objets (miroirs, moniteurs multiples, rétroprojecteurs, écrans monumentaux, barils,...) ou l'architecture elle-même (corridor: *Passage*, 1987).

La place du spectateur est prépondérante et son immersion dans ce que Viola appelle lui-même le réalisme des sensations, des émotions, des perceptions, et des expériences semble constituer l'axe central du travail de l'artiste.

Le spectateur pose ainsi un regard introspectif sur lui-même: « qui suis-je? » et les relations à l'inconscient, « où suis-je? » et la place au monde, au cosmos; et enfin « où vais-je? » et la question du voyage.

# LA MONUMENTALITÉ

Bill Viola est l'un des premiers à avoir « installer » ses films dans l'espace d'exposition.

Il pense chaque espace: la taille de l'écran, l'inclinaison, le mode d'accrochage, et de ce fait la place du spectateur.

Celui-ci a ainsi l'impression d'être immergé, voire submergé par les images.

# L'EXPÉRIENCE DIRECTE ET LA FORCE DU VISUEL

Le spectateur du cycle fait l'expérience directe de lui-même et le véritable thème des vidéos qu'il observe est l'émotion.

Il se crée ainsi une confusion entre celle du spectateur se et l'émotion mise en scène rendant compte de l'instantanéité qui caractérise la réception du public définie comme *réactive*.

# LA THÉÂTRALITÉ

Les effets visuels et plastiques sont particulièrement spectaculaires et haptiques (ralentissements extrêmes, grossissements soudains, pétrifications du mouvement...) confèrent aux images une dimension onirique.

# L'INFINI

« *Si les portes de la perception étaient ouvertes, alors tout apparaîtrait tel quel – infini* » (William Blake)

La relation tautologique avec le spectateur crée ainsi un cercle fermé où celui-ci se réfléchit lui-même se réfléchissant.

# POÉTIQUE DU CORPS

Le « *mouvement présentiel* » dépend vraiment de la netteté du contour des visages et des corps.

« Le réalisme des émotions que nous voyons dans les vidéos nous oblige à imaginer ».

La vision des émotions montrée dans ses moindres détails, sans voiles, grâce au ralenti, mais également notre complète identification avec les personnages créent un partage d'un espace commun.

Il y a un réalisme optique qui caractérise à chaque instant les corps presque taillés dans l'écran, comme s'il s'agissait de portraits naturalistes.



# SCULPTER LE TEMPS

*« la conscience de la temporalité et celle de la séparation entre sujet et objet sont simultanément submergées. Le résultat de cette submersion est, pour celui qui fait et celui qui regarde la plupart de l'art vidéo, une sorte de chute sans poids à travers l'espace suspendu du narcissisme »*

R. Krauss, « Video : The aesthetics of narcissism »

Le temps devient le sujet-même de l'oeuvre et se réfléchit lui-même de manière tautologique.

*“Bill n'a aucun sens du temps réel”*: Kira Perov

# « SUREXPOSITIONS LUMINEUSES »

Les êtres qu'il montre s'exposent. Cette exposition est intensifiée par le ralenti.

La question du temps est fondamentale dans ses surexpositions. Mais également celle de la lumière de la vidéo projection qui permet de matérialiser l'image. Il permet ainsi de transfigurer des gouttes d'eau en suspension qui deviennent des étoiles gravitant.



# LA MISE EN SCÈNE

La disposition des écrans donne l'impression au spectateur de donner plus d'attention à *l'effet histoire* qu'à l'histoire elle-même.

Cet *effet* est créé par la stimulation perceptive exercée sur les individus assistant au déroulement de la vidéo.

Cette simple mise en scène donne à voir des corps qui ne se réfèrent pas à autre chose qu'à eux-mêmes.

Le théâtre, art de l'écart et de la différence, est régi par le seuil de la fiction marqué par le cadre de la scène.

Dans la vidéo, un tel seuil est supprimé. Nous avons le « devenir-image du personnage, le devenir-personnage de l'image »

Le spectateur est plongé dans le noir, seul, ce qui privilégie la rencontre sensible avec l'œuvre.

# PRÉSENTATION ET REPRÉSENTATION

Bill Viola puise son inspiration dans les œuvres majeures de l'Histoire de l'Art et les textes fondateurs.

La précision dans la définition du contour des corps filmés, produit un effet de présence sur le spectateur par la conjugaison de l'apparence d'un objet et son concept.

En liant le spectateur émotionnellement, Bill Viola le projette directement dans l'image. La mise en avant de l'expressivité originale de l'homme, va produire un effet émotionnel persuasif, affirmatif même, sur le spectateur

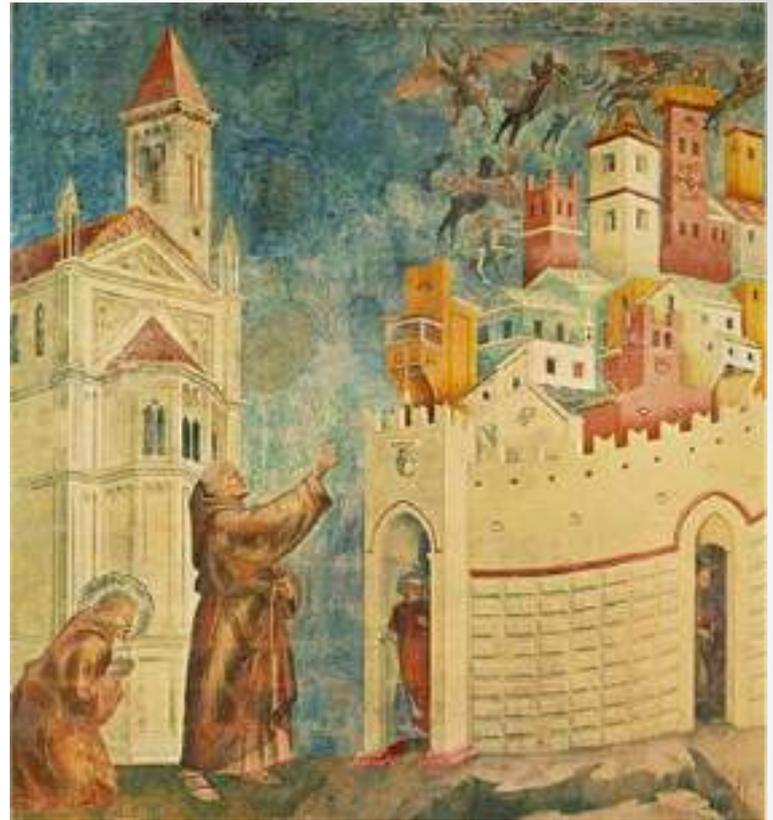


# IMAGE ACHEIROPOÏÈTE

*« Je pense que le mystère est probablement l'aspect le plus important de mon travail. Le mystère est le moment où vous ouvrez une porte et la refermez, et vous ne savez pas où vous allez. Vous êtes perdu. Être perdu est une des choses les plus importantes. »*

L'image n'est plus représentation mais une présentation, elle se donne à voir comme vraie, comme une *vera ikona*, qui :

*« ne concerne pas tant la clarté visuelle ou le détail – il s'agit plutôt d'une fidélité à l'expérience, à l'existence. La sensation pleine de ce qui semble vraiment être là remplit totalement ton corps : ce que l'on perçoit comme si l'on était en train de respirer à ce moment-là. Ce sont les vraies "images" ».*



Giotto di Bondone, *Fresques de la vie de saint François à Assise*, 1295-1299



*L'Annonciation* de Dirk Bouts (1450-1455)

# L'ART VIDÉO

La première œuvre connue faisant appel à la vidéo, qui n'a en fait jamais été représentée, est de George Brecht.

Dans son cahier de notes, à la date du 25 juin 1959, on trouve l'ébauche d'une *Television Piece*, assemblage de neuf téléviseurs en marche, formant ce qu'on appellerait aujourd'hui un mur vidéo.

Ce mur devait être recouvert par une bâche en plastique. D'une manière caractéristique chez lui, Brecht définit un cadre formel, à l'intérieur duquel existe toute une série de possibilités de déroulement.

Ce mur devait être recouvert par une bâche en plastique. D'une manière caractéristique chez lui, Brecht définit un cadre formel, à l'intérieur duquel existe toute une série de possibilités de déroulement. Dans ses *event cards*, qui datent à peu près de la même époque (et qui seront publiées plus tard en collections dans diverses éditions intitulées *Water Yam Box*), Brecht décrit à chaque fois une situation initiale, en vue de laquelle il définit un choix de possibilités d'intervention, ou plutôt d'expériences. Une carte intitulée *Three Aqueous Events*, datant de 1962, énumère les trois états de l'élément liquide: la glace, l'eau et la vapeur.

De la même manière, dans les notes relatives à sa *Television Piece*, il énumère en détail les situations sur lesquelles on peut intervenir:

**"Picture and Horizontal adj. (ustment); Sound; Volume; Tuning depends on pic. (ture)" (note).**

C'est la rigueur du concept qui fait de la pièce de Brecht un véritable travail de vidéo.

Il y affirme le caractère d'objet réel du téléviseur, alors que l'aspect de produit industriel est souligné par l'alignement en bloc. Pourtant, il est possible de modifier l'image et le son de la même manière que le ferait n'importe quel possesseur de poste de télévision, c'est-à-dire en manipulant des boutons préinstallés par le fabricant.

Apparemment, le bouton de sélection des chaînes manque chez Brecht. Pour lui, les images concrètes, qui sont émises par le téléviseur, ne jouent manifestement aucun rôle. Son intérêt va plutôt à l'objet lui-même et aux possibilités d'intervention sur lui.



Vito Acconci, *Centers*, 1971

Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 9174, installation vidéo en circuit fermé: caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 1 ordinateur, 2 miroirs, 1 microprocesseur



Marina Abramovic & Ulay

« Relation Works » 1976-1980

Les « Relation Works » d'Abramovic & Ulay ont pour triple principe: "ni répétition, ni fin prédéterminée, ni reproduction".

Abramovic & Ulay prennent en compte l'espace, le temps et le corps dans ces performances, ce qui les inscrivent dans les performances conceptuelles.

Les performances impliquent le spectateur à participer à une situation vécu par les artistes en même temps.

Le temps est déterminé par la durée qu'ils peuvent endurer une action, (qui peut être quelques minutes ou plusieurs jours). Les performances d'Abramovic et Ulay prenaient fin à l'épuisement d'une action "symbiotique", (ou à la fermeture du lieu d'exposition). Ils sont parfois nus, parfois habillés; à l'intérieur ou à l'extérieur, voire entre les deux (entre montants d'une porte). Parfois ils prononcent des ordres, qui déterminent la nature de l'action (**Go...Stop...Bach...Stop**, Melbourne, mai 1979), mais il n'est jamais question d'une narration.

Au commencement, par un commun accord, les artistes sont "unis" physiquement et mentalement. La fin par contre marque la séparation, le moment où les artistes ne sont plus en union, dans l'impossibilité d'endurer la "fusion" - débutant dans le symbiose, et terminant dans le "non-symbiose", ils cherchent à retrouver les "individualités" plutôt que le symbiose.

Dans **Relation in time** (octobre 1977): Marina et Ulay se tiennent pendant dix-sept heures adossés l'un à l'autre, leurs cheveux entrenoués, montrant symboliquement ce que Catherine Grenier appellera "l'artiste à deux têtes", au sujet des duos artistiques. Au départ ils sont physiquement attachés en tant qu'être à deux têtes. Les cheveux se dénouent petit à petit.



En 1984, (Stedelijk Museum Amsterdam), comme une représentation théâtrale, Marina reste immobile dans une robe de soirée. Tandis qu'Ulay bouge très lentement à travers la scène, accomplissant quelques actions avant de retourner au point de départ. Il prononce ses actions à haute voix (écoutant, respirant, touchant, bougeant...), tel qu'il se fait dans une forme de méditation Birmane, représentation ainsi sa conscience intérieure immédiate. Marina de l'autre côté représente la conscience accrue intérieur, attentivement immobile.



● Marina Abramovic, Ulay, *Modus Vivendi - Pieta*, 1993. Photo couleur contrecollée sur aluminium. 180 x 180 cm.

NAM JUNE PAIK Electronic  
Superhighway: Continental U.S., Alaska,  
Hawaii, 1995





**Céleste Boursier-Mougenot**  
*Untitled 1997-*

Dans un bassin à demi rempli d'eau, flottent et se déplacent une quarantaine d'objets de vaisselle communs; différentes sortes de bols, des saladiers de toutes tailles, divers plats de porcelaine ou de faïence et des verres à pied. Une pompe à eau immergée produit un léger courant diamétral, sous l'action duquel les objets dérivent et s'entrechoquent délicatement, produisant des sons au gré de leurs rencontres. La température de l'eau est maintenue à environ 30 degrés Celsius, par un système de résistances chauffantes, afin de favoriser la résonance des objets. Sur ce principe, plusieurs séries de piscines ont été réalisées depuis 1997.

Chaque piscine peut être présentée seule ou avec d'autres, sous forme d'installation. Les piscines d'une même série sont constituées du même nombre et du même type de composants techniques (piscine gonflable, pompe, système de chauffage de l'eau) et aussi d'une collection d'objets de vaisselle apparemment similaires. Cependant, chacun de ces objets a été choisi pour sa sonorité unique, pour la note qu'il produit lorsqu'on le fait tinter. Ces sons diffèrent sensiblement, d'un bol à un autre du même modèle.



**Céleste Boursier-Mougenot**  
*Untitled 1997-*



**Céleste Boursier-Mougenot**  
*Untitled 1997-*



● **OLAFUR ELIASSON** *New York City Waterfalls* 2008 ●

## Ange Leccia

Pacifique, ensemble de vidéo qui propose au spectateur une expérience cinématographique, un montage que le spectateur doit faire lui-même.



# Ange Leccia, La Mer, 1991



Pierre HUYGHE



Steve McQueen

**Exodus**

1992/97

Super 8 colour

film/ video

transfer/ silent/

1'05

Exodus, avec une caméra super huit, Pierre Huyghe tourne une séquence qui ne dure que le temps d' un film super-huit : trois minutes.

Pierre Huyghe *One Million Kingdoms* 2001



Peter Fischli et David Weiss *Le cours des choses* 1986-1987



Dominique Gonzalez-Foerster, *Parc Central*, 2006



## Le décor comme corps

**Tony Oursler**

Le Grand Mal, 1981

Le corps comme décor d'une action métaphorique, d'une histoire à raconter. Le décor évoquer le style du cinéma expressionniste allemand, le spectateur se rend compte qu'en fait on se trouve dans le corps du héros. Le corps du héros qui est envisagé comme un espace mental où se jouent des souvenirs.



*Tony Oursler Eyes, détail, 1996  
Courtesy Tony Oursler et Metro  
Pictures, NY*

Installations de Oursler



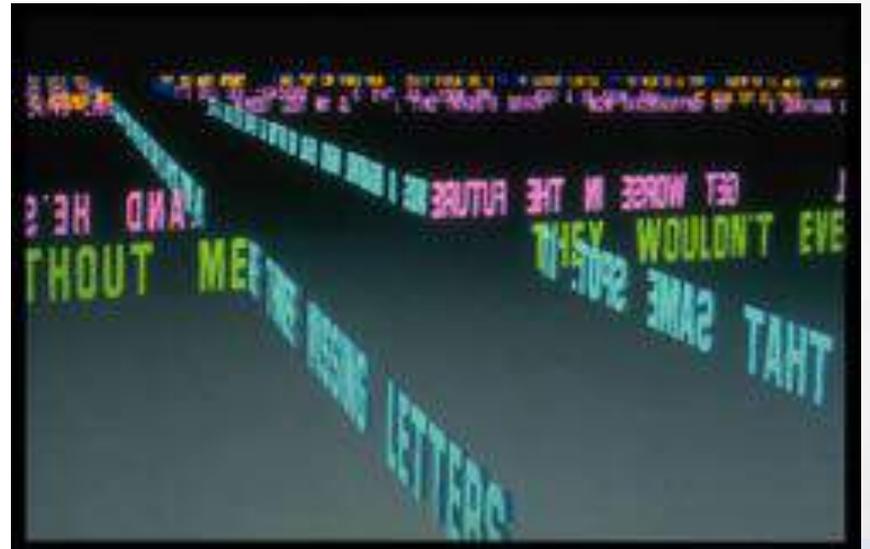
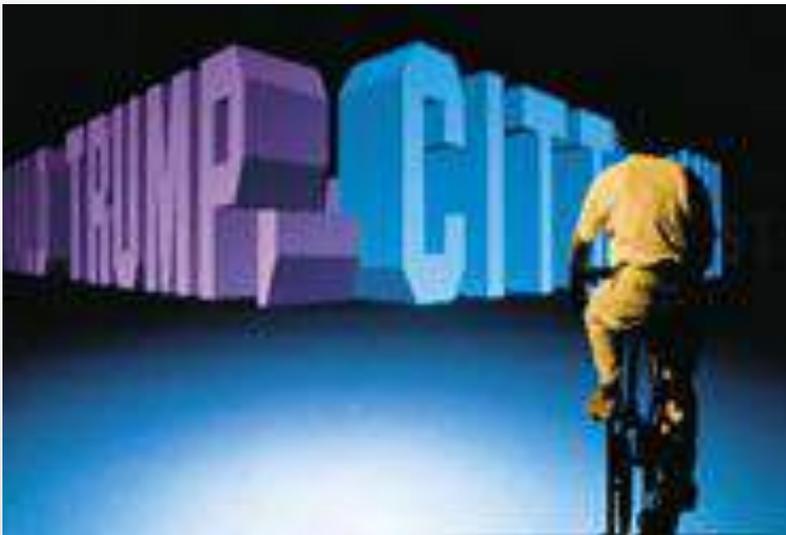
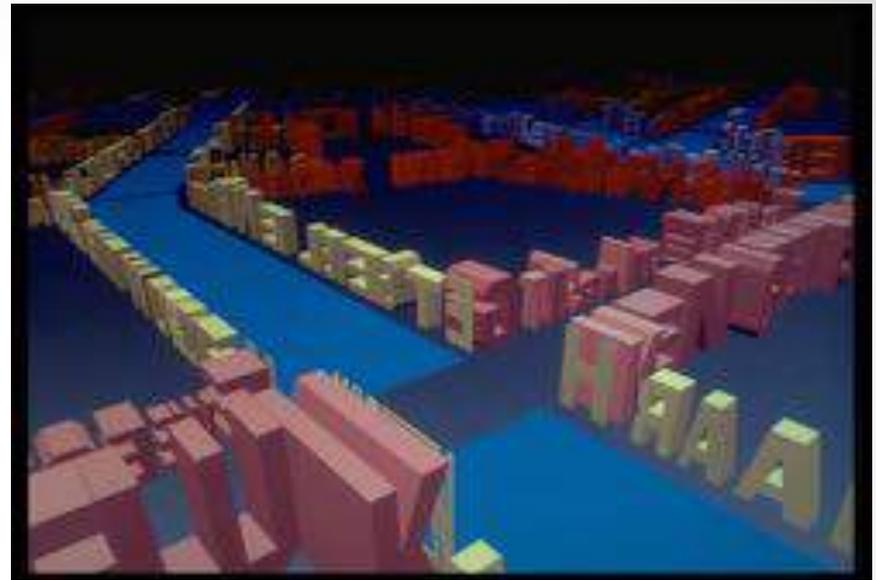
**Rafael Soto,**  
*Pénétrable, 1979*

**Le corps du spectateur dans l'espace et dans le temps.** (Déambulation, parcours)

**Le corps en action** pour une expérience physico-sensible de l'espace. Le corps dans l'œuvre même qui constitue un espace enveloppant, opaque, multi sensoriel.



Jeff Wall et Dan Graham s'associent en 1986 pour créer le **Children's Pavilion (Le Pavillon des enfants)**. Ils convoquent en toile de fond les structures ludiques des squares, les architectures de la transcendance et de l'universalité, le baroque, les cités idéales ou les ciels de la peinture classique. Les deux artistes conçoivent le pavillon dans l'abolition de toutes les hiérarchies ethniques, religieuses ou sociales tout en portant un regard critique sur l'utilisation de l'enfance dans l'imagerie publicitaire. L'oeuvre a été produite par l'Institut d'art contemporain en 1989, c'est une maquette du pavillon à l'échelle 1/2 puisqu'il n'a jamais été réalisé grandeur nature. La chapelle Sainte-Marie, espace architectural, religieux et baroque, accueille cette oeuvre contemporaine qui invite à une certaine expérience du regard. Le jeu complexe de reflets initié par le pavillon est dédoublé par le dialogue entre ces deux espaces: le visiteur est invité à regarder, réfléchir et se réfléchir. Parmi les multiples thèmes abordés par Dan Graham dans son travail, le rock occupe une place de choix. Dans *Rock my Religion*, le montage dynamique et les divers procédés de superposition créent un langage parallèle entre la famille religieuse et celle du rock, entre la société et le star système



**Jeffrey Shaw**  
The Legible City, 1988-1991  
Installation Interactive

*Le Grand Verre/Nature liquide*  
- 1996

Installation interactive en 2D,  
logiciel Éric Wenger

Verre sablé, 1

vidéoprojecteur, 1 ordinateur

Macintosh

185 x 150 cm



**Miguel Chevalier**, *Crossborder*  
2007, Installation multimédia, Gare de  
Metz, 17x10x4,5m



La Monte Young / Marian Zazeela : "Dream House 78' 17'" (SHANDAR, 1973)

La Dream House est un espace à vivre et à percevoir dans le temps.  
Les visiteurs peuvent revenir plusieurs fois pour se familiariser avec le lieu.



**Claude Lévêque, *Valstar Barbie*, 2003**

Installation sonore. Dans une salle entièrement peinte en rose : 1 escarpin rouge géant balayé par la lumière d'un projecteur ;  
3 cerclages chacun avec 24 lumières roses clignotantes ; 18 ventilateurs font onduler des volants en tissu blanc ;  
20 tubes de néon recouverts d'un filtre rose. Escarpin : 200 x 357 x 100 cm



**James Turrell, (American, born 1943) Installation lumineuse, 1993**



Dan FLAVIN (1933-1996), *Alternating Pink and Gold*, 1967, environnement, néons colorés, chacun d'une hauteur de 244 cm, Chicago Museum of Contemporary Art.

# Document de travail

Marie ROUSSEAU, professeure agrégée, Arts plastiques, Lycée Jean Guéhenno, FOUGÈRES, Académie de Rennes